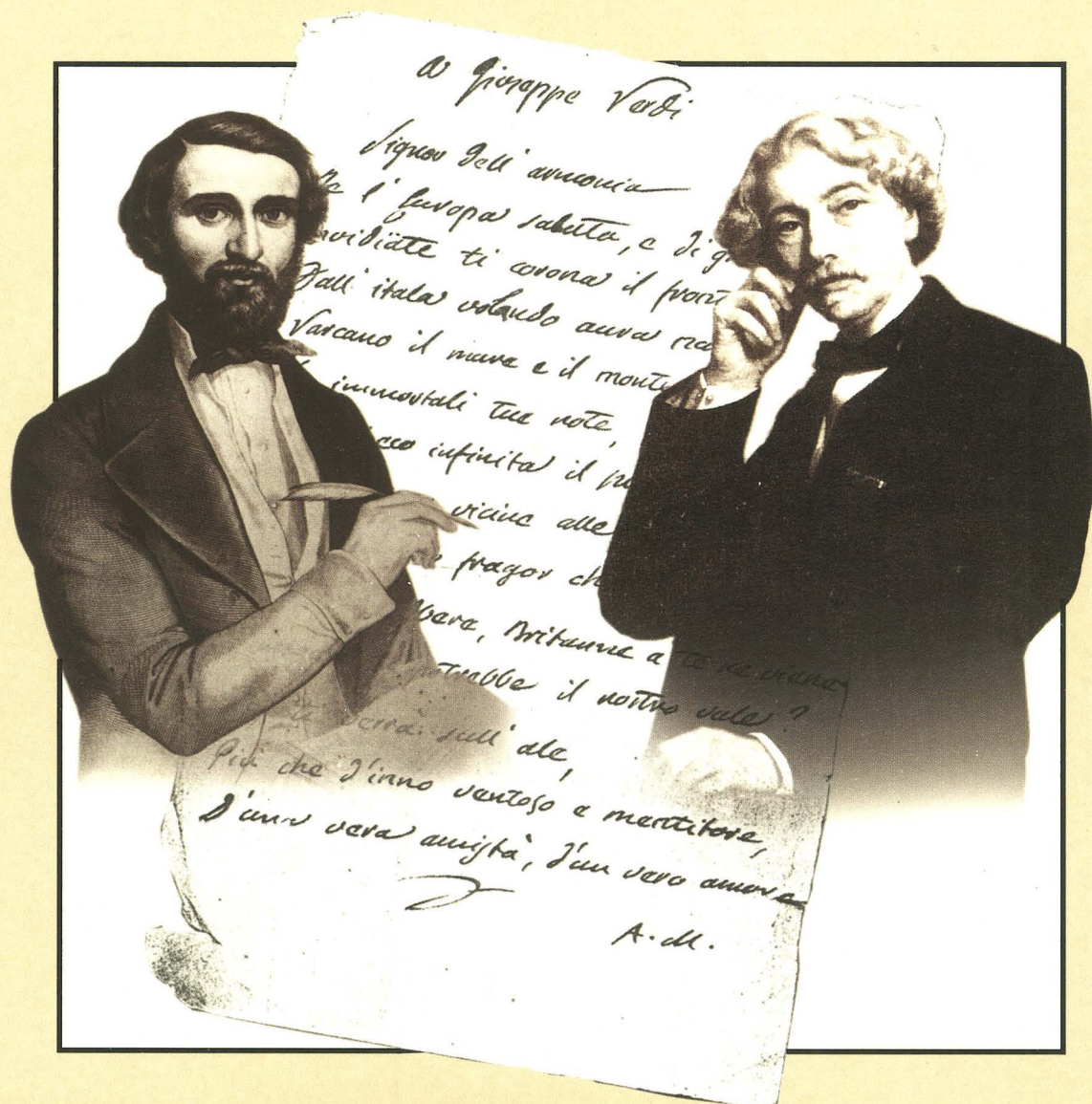


Marta Marri Tonelli

Andrea Maffei e il giovane Verdi



MUSEO CIVICO RIVA DEL GARDA

Andrea Maffei
e il giovane Verdi

© 1999 by Marta Marri Tonelli, Riva del Garda. Tutti i diritti riservati.

Fotocomposizione, fotolito e stampa:

la grafica srl - Mori (TN)

Marta Marri Tonelli

Andrea Maffei e il giovane Verdi

MUSEO CIVICO RIVA DEL GARDA

Nell'ambito della programmata attività del Museo Civico volta ad approfondire la conoscenza di momenti e personalità dell'Ottocento trentino, l'Amministrazione Comunale di Riva del Garda presenta ora questo volume che, ricostruendo i rapporti tra Andrea Maffei e un musicista come Giuseppe Verdi, contribuisce non soltanto a valorizzare la figura del poeta traduttore trentino –di cui è ricorso l'anno passato il bicentenario della nascita– ma offre anche un notevole apporto alla conoscenza del clima storico, sociale e culturale di uno dei periodi più interessanti e fecondi della nostra storia.

Una pubblicazione dunque di notevole spessore, frutto di rigorose ricerche da parte di una studiosa cui si deve indubbiamente il merito di aver concorso in modo sostanziale, con i numerosi studi critici da lei dedicati proprio a Maffei, a far emergere l'effettiva dimensione culturale del letterato.

È motivo di grande soddisfazione poter proporre questo libro il cui tema va ben oltre l'interesse locale, e che è tra l'altro un'ulteriore testimonianza della serietà d'intenti che da sempre guida l'attività del Museo Civico.

Cesare Malossini

Sindaco del Comune di Riva del Garda

Luigi Marino

Assessore alla Cultura

La figura di Andrea Maffei sta finalmente cominciando a trovare, e certo non solo a livello locale, la sua giusta collocazione nel quadro della cultura ottocentesca. Dopo il fondamentale contributo offerto nel 1987 con la Mostra su *L'Ottocento di Andrea Maffei*, in cui si evidenziava, mettendola a fuoco in tutte le sue sfaccettature, la rilevanza dell'azione culturale svolta dal letterato trentino, ora il Museo presenta un nuovo lavoro, in grado di agevolare notevolmente il processo di revisione critica su un personaggio troppo a lungo sommariamente valutato.

Il presente volume monografico, dedicato a un'analisi puntuale e approfondita degli intensi rapporti d'amicizia e collaborazione tra Andrea Maffei e Giuseppe Verdi, consente infatti non soltanto di scoprire l'importante ruolo esercitato dal letterato nell'orientare e sostenere l'ascesa del grande musicista, ma contribuisce altresì, evidenziando le sue prerogative di attivissimo animatore e organizzatore di cultura, a una più articolata comprensione del contesto sociale e culturale entro cui Maffei e Verdi si trovarono ad operare.

Si tratta di uno studio che, oltre a segnalarsi per lo scrupolo documentario e per la ricchezza delle testimonianze, è in grado di offrire -come attesta nella sua prefazione Marcello Conati, uno dei più profondi conoscitori dell'opera verdiana e dell'uomo Verdi- un assieme di "ghiotte novità" per tutti gli specialisti. E' tuttavia sicuramente una ricerca che per la sua chiarezza e leggibilità risulta di indubbio interesse anche per i non "addetti ai lavori".

Marina Botteri Ottaviani

Direttrice del Museo Civico di Riva del Garda

Dietro le luci della ribalta...

Che Verdi debba essere considerato artista istintivo, sorto come per germinazione spontanea in un momento quanto mai propizio per la produzione e il consumo del melodramma, è affermazione che è stata spesso avanzata in un passato neanche molto lontano, ma che oggi nessuno studioso, per quanto poco conosca della sua opera, sarebbe disposto a sottoscrivere. Verdi non venne dal nulla. Venne da una formazione culturale - se per cultura s'intende non l'accumulo di nozioni o mera erudizione, bensì la capacità di acquisire gli strumenti per trasformare la realtà - profonda e solida, ampia e prolungata, solo apparentemente occasionale, della quale egli stesso volle in seguito nascondere in gran parte le tracce contribuendo a fornire di sé ai posteri l'immagine di artista istintivo e spontaneo. I sette anni di studio al ginnasio di Busseto - dove apprese latino, retorica, cultura umanistica, grammatica superiore e quant'altro - non furono una semplice formalità in tempi in cui la cultura era "privilegio di pochi". Il giovane musicista delle Roncole, che a colpo sicuro volle dirigersi a Milano per completare i propri studi musicali anziché a Bologna (come avevano fatto Rossini, Pacini, Donizetti) oppure a Napoli (come avevano fatto generazioni di compositori, da ultimo Bellini), sapeva bene quello che voleva. Conquistare sì la Scala, massimo teatro italiano dopo il S. Carlo di Napoli, ma conquistarla attraverso la conquista della società milanese, una società effervescente, composita, in moto perenne che sin dai tempi della Restaurazione aveva contribuito a fare di Milano la capitale non solo economica, ma anche culturale dell'Italia, dove accanto alla Scala agivano altri importanti teatri (la Canobbiana; il Carcano; il Re, sede delle compagnie drammatiche); dove si stampavano numerose collezioni letterarie e teatrali che diffondevano autori antichi e moderni, italiani e stranieri, e davano lavoro a poeti, letterati, traduttori, disegnatori; dove si pubblicavano oltre venti periodici di varia cultura; dove soprattutto operavano due importanti editori musicali, Ricordi e Lucca, in fase di rapida crescita.

Il giovane Verdi che nel 1835, dopo essersi perfezionato alla scuola di Lavigna, lasciava Milano - dove era arrivato tre anni prima che già conosceva, fra l'altro, i drammi di Shakespeare (presumibilmente nella versione del conterraneo Michele Leoni, apparsa fra il 1819 e il 1822) - per ritornare (a malincuore, c'è da crederlo) in quel di Busseto, non era quello sconosciuto che egli stesso farà poi credere attraverso alcune confidenze rilasciate negli anni della tarda maturità, e quale ci viene tramandato in tante biografie. Alla conclusione degli anni di apprendistato musicale alla scuola di Lavigna egli godeva già di una buona reputazione negli ambienti culturali milanesi: era giusto l'epoca in cui nella capitale lombarda si stavano registrando grandi trasformazioni e soprattutto forte era l'impulso esercitato dall'attività editoriale, un'attività che aveva in Andrea Maffei uno dei suoi attori principali, accanto a Luigi Toccagni, Opprandino Arrivabene, Giulio

Carcano, tutti amici della prima ora. Era particolarmente ben introdotto nella Milano bene, la Milano dei Belgiojoso, dei Borromeo, dei Litta, della Società dei Nobili, dei salotti intellettuali, dei circoli filarmonici, degli artisti e dei letterati; e soprattutto la Milano della Società filarmonica fondata da Pietro Massini al teatro dei Filodrammatici di fianco alla Scala (della quale era membro Maffei) e del Casino dei Nobili (del quale pure Maffei era membro), entrambi spettatori delle prime esibizioni pubbliche del giovane musicista delle Roncole. Sarà appunto quella Milano ad accoglierlo nel febbraio del 1839 allorché, lasciata Busseto alle sue dispute intestine, vi arriva con la famiglia (e sotto braccio lo spartito della sua prima opera) con l'intenzione di stabilirvisi definitivamente. E sarà appunto Maffei sua guida, suo mentore, suo consigliere, a fargli strada nei meandri della società lombarda e a sostenerlo nel "periglioso cammino" verso il teatro.

Verdi non venne dal nulla, ma venne a tempo. Giusto a tempo per coltivare un terreno peraltro già ampiamente dissodato, sarchiato, popolato come non mai da agguerriti concorrenti, ma ancora più esteso e ancora più fertile. Le dimensioni delle sue prime affermazioni acquistano una più precisa definizione se, tuttavia, la sua formazione culturale viene rapportata a una conoscenza non sommaria del contesto sociale e culturale in cui egli si trovò a operare. E in questo contesto il nome di Maffei spicca in maniera assai più incisiva di quanto ci è stato finora raccontato sui libri di storia (di storia musicale non meno che di storia letteraria e di storia teatrale). Se sul versante musicale disponiamo di una discreta, ancorché lacunosa, documentazione riguardante i rapporti d'arte e d'amicizia intrattenuti dal compositore, su quello letterario (più in particolare su quello del teatro drammatico, che a Verdi starà sempre sommamente a cuore) e su quello relativo alle belle arti (con particolare riguardo alla scultura, per la quale egli nutrì sempre un debole) le informazioni sono assai scarse, per non dire assenti. Maffei è la chiave che consente di fare luce su questo versante.

La figura di Andrea Maffei è stata sempre sottovalutata. Fino a oggi. In alcuni casi addirittura svalutata. Che la responsabilità di questo "sistematico adombramento" della sua attività culturale debba addebitarsi alla storiografia letteraria ben più che agli studiosi verdiani, non cambia la sostanza delle cose. Anzi, proprio il fatto che un artista come Verdi - che non soffriva di tentennamenti e andava sempre a bersaglio sicuro (e che in fatto di politica non nascose mai le proprie idee liberali e repubblicane, nemmeno a Maffei, è lecito supporre, quel Maffei che qualche fantasioso biografo ha voluto dipingere, ohibò! come "austriacante"...) - che un artista come Verdi, dicevo, avesse cara l'amicizia del letterato trentino, ne ascoltasse i suggerimenti, ne ricercasse i consigli, ne condividesse le opinioni, lo tenesse sempre, per così dire, sotto scorta, anche negli anni della maturità, avrebbe dovuto semmai invitare gli storici - studiosi verdiani e critici letterari del pari - alla cautela e piuttosto accendere in loro curiosità e interesse al fine di ricostruirne, in base ai documenti, la vera identità umana e artistica.

A fare giustizia dell'emarginazione di cui è stato vittima da parte degli storici, Marta

Marri Tonelli era già intervenuta alcuni anni fa pubblicando l'esito delle sue ricerche sul periodico dell'Associazione "Il Sommelago" di Arco. La lettura di quel contributo, già così ricco di informazioni inedite, indusse chi scrive a chiedere alla studiosa di insistere sull'argomento, ampliando le ricerche, emendando alcune sviste, precisando meglio i contorni, al fine di produrre un contributo più organico, da destinarsi - poiché l'argomento altamente lo merita - a una più ampia divulgazione.

Ecco, ora, questo secondo e ben più sostanzioso contributo, risultato di ulteriori, attente e pazienti indagini effettuate attraverso innumerevoli documenti e testimonianze. Le novità sono tante. E ghiotte. Ghiotte non solamente per lo studioso verdiano, ma anche, e forse più, per lo studioso della cultura italiana (non solo milanese, non solo lombarda) dell'Ottocento. Nel quadro della collaborazione con Verdi, poi, si potrebbe fin affermare che il libretto dei Masnadieri costituì un episodio, tutto sommato, marginale (oltre che sfortunato, se si tiene in considerazione l'intrinseca debolezza, non certamente imputabile al testo poetico, della partitura musicale). Ben altro peso e ben altro significato finisce con l'assumere, leggendo la storia documentata di Marta Marri Tonelli, la collaborazione di Maffei sul piano culturale, attuata sia per via diretta, sia, soprattutto, come tramite. Ma più che far giustizia, questo libro - ed è il suo grande merito - ci aiuta a penetrare meglio in quell'intricato labirinto che è il contesto culturale in cui un artista - Verdi, nella fattispecie, ma non solo lui, come si vedrà leggendone attentamente i vari capitoli - si trovò a operare. Si ha quasi, alla fine, come l'impressione di una tela fitta, fittissima, fatta di innumerevoli intrecci, in cui i fili si sormontano e si attraversano l'un l'altro e il cui bandolo è nelle mani di un protagonista defilato, che parla a voce bassa, rannicchiato nella buca del suggeritore - lui, Andrea Maffei - che lascia ad altri le luci della ribalta, ma che dell'altrui successo gode come di opera propria.

MARCELLO CONATI

Introduzione

È piuttosto comune il manifestarsi negli studiosi verdiani, quando si trovano a dover affrontare i rapporti di amicizia e collaborazione esistenti tra il musicista e Andrea Maffei, di un più o meno tangibile imbarazzo. Come se la presenza, nella vicenda biografica ed artistica di Giuseppe Verdi, del letterato trentino provocasse un imprevedibile “disturbo”. Appare, quella di Maffei, un'intromissione quasi inopportuna, che viene in qualche maniera a scompaginare un logico, ben articolato percorso. In qual modo conciliare l'intrusione, che in certi momenti si fa così manifesta, di questo personaggio con l'immagine codificata di un giovane compositore che appare avanzare sicuro, aprendosi la strada guidato unicamente dal suo talento, verso una sempre maggiore celebrità? Un artista che sceglie autonomamente quali soggetti porre in musica, che detta imperiosamente le sue regole ai librettisti, sopraffatti tutti dalla sua ferrea volontà, che seduce impresari, editori, cantanti e persino inflessibili censori, invariabilmente soggiogati dalla “potente e prepotente personalità del maestro”. Che, pur sommerso dagli impegni susseguentisi a ritmo serrato, trova il tempo di leggersi da cima a fondo tutti i principali capolavori della poesia e del teatro, specie stranieri, classici e moderni, di compulsare poderosi volumi di storia, di letteratura, di critica letteraria e teatrale. Che ancora, quasi invariabilmente, sa presentare ai librettisti, già bell'e pronte, le trame sceniche dei drammi, intervenendo poi spesso addirittura, con dettagliati suggerimenti, sulla versificazione stessa. Che infine, con straordinaria competenza, è in grado di occuparsi di tutti gli aspetti della messinscena, comprese le prescrizioni relative all'ambientazione storica e ai costumi.

Tale è infatti il giovane Verdi che appare emergere dalla quasi totalità delle biografie. Una sorta di *superman* del melodramma, onnipotente e onnisciente. Chi sarà mai dunque questo “cavalier Maffei”, il cui nome sbuca inopinatamente così spesso negli anni milanesi del musicista? Che funzione può svolgere, accanto al rude e determinato giovane compositore, questo “poeta dalla lingua di miele”, questo raffinato ed “elegantissimo” intellettuale, prolifico traduttore di poeti stranieri e frequentatore di salotti e di caffè?

Sono domande, queste, che parecchi studiosi verdiani devono essersi poste, senza peraltro trovar loro una risposta convincente.

E ciò è più che logico dal momento che la conoscenza che i biografi del musicista e i musicologi in generale dimostrano di avere del personaggio Maffei è invariabilmente molto limitata. In non pochi casi si basa anzi quasi soltanto, e spesso in modo indiretto, sulla riduttiva e deformata immagine che di lui ha dato il pettegolo memorialista Raffaello Barbiera nel suo *Salotto della Contessa Maffei*, volume tanto fortunato quanto parziale. Ma anche chi ha tentato una più documentata e seria indagine sul letterato ben di rado è riuscito a delineare con sufficiente plausibilità le caratteristiche di una individualità diffi-

cilmente inquadrabile in *cliché* precostituiti e sulla quale del resto i giudizi appaiono piuttosto contraddittori. In tutti i casi il risultato è stato quello di trovarsi di fronte a una personalità che comunque risultava, per indole e formazione, di ardua collocazione accanto alla genuina concretezza di un artista come Verdi.

Tali presupposti hanno determinato effetti abbastanza prevedibili. È avvenuto cioè che, dal momento che la presenza di Maffei vicino al giovane Verdi dei cosiddetti “anni di galera” non si poteva eludere, specie quando diveniva più manifesta o addirittura esplicita, si è teso costantemente a limitarla, sovente in modo drastico, definendo ad esempio del tutto marginale l'intervento del letterato nella genesi del *Macbeth* fiorentino; oppure a circoscriverla, facendo apparire la sua collaborazione ai *Masnadieri*, di cui è autore del libretto, una sorta di “infortunio” contingente, da liquidare ricorrendo a giudizi tendenti non solo a evidenziarne la presunta inadeguatezza nel ruolo di librettista ma a squalificarne *tout court* l'immagine, magari servendosi di qualche screditante citazione (non ne mancano certo nella “storiografia” relativa a Maffei) per evidenziare le supposte manchevolezze del personaggio: come poeta, come traduttore e, nel caso non fosse sufficiente, come marito e come patriota.

C'è, come si diceva, un percepibile disagio nel dover ammettere una qualche forma di debito del musicista nei confronti di Andrea Maffei. Si preferisce talvolta negare l'evidenza, oppure risolvere sbrigativamente la questione, magari cassando con disinvoltura qualche testimonianza o mettendo in dubbio le stesse attestazioni di Verdi. È un fenomeno, sia chiaro, non accidentale né saltuario. Il processo di rimozione della presenza di Maffei, iniziato per tempo e prontamente attecchito, risulta infatti operante, in misura più o meno manifesta, praticamente in tutta la letteratura verdiana.

Quanto detto serve a introdurre le motivazioni che stanno alla base della presente ricerca; la quale si propone di documentare in modo fondato e consistente, anche se non onnicomprensivo, il reale spessore del ruolo svolto da Andrea Maffei nei confronti del giovane Verdi. E ciò attraverso una ricostruzione che, utilizzando un punto di vista diverso dall'usuale e basandosi su una documentazione spesso poco nota o del tutto trascurata in ambito musicologico, contribuisca a smontare preconcetti e soprattutto consenta di meglio illuminare quei primi anni di attività del musicista che, essendo i meno documentati, sono anche i più soggetti alle congetture talvolta fantasiose di alcuni biografi.

È necessario però ribadire subito che le responsabilità di quanto sopra accennato -ovvero il sistematico adombramento dell'influenza esercitata da Maffei sulla formazione giovanile del musicista e sulla sua produzione- sono da addebitarsi solo in parte agli studiosi verdiani. Perché se è vero che la ricerca e la critica musicale seguono percorsi propri, raramente coincidenti con quelli della critica letteraria, teatrale, artistica, è anche vero che è stata proprio la storiografia letteraria a contribuire, nel caso specifico di Maffei, a farne una figura di difficile definizione, resa spesso indecifrabile da stereotipi banalizzanti e contraddittori. Solo in epoca piuttosto recente, anche sull'onda di un rinnovato interesse per la cultura dell'Ottocento, hanno cominciato a vedere la luce contributi critici che, nell'affrontare con canoni interpretativi nuovi e non elusivi alcuni aspetti e alcune perso-

nalità del panorama ottocentesco, hanno concorso a mettere in evidenza la specificità del ruolo svolto da Maffei e i riflessi, per nulla secondari, della sua azione culturale.

Non si può naturalmente non prendere le mosse, parlando di Andrea Maffei, dalla sua fondamentale attività di traduttore. Non certo per continuare a sottoporre le sue versioni, come spesso si seguiva pervicacemente a fare in ambito accademico, a improduttivi raffronti con i testi originali che, prescindendo *in toto* dal contesto spazio-temporale entro cui egli operava, cercano soltanto di sviscerarne “infedeltà” e volontari oppure inconsci travisamenti; reiterando così in modo anacronistico, nonostante siano profondamente mutati i criteri legati alla “fedeltà” nel tradurre in poesia, quanto già aveva fatto nel 1877 nel suo *Fame usurpate* l’Imbriani; il quale –dopo aver cercato di dimostrare che “Il Fausto di Goethe è un capolavoro sbagliato, è l’aborto di un capolavoro” e aver preconizzato che solo “la fatuità e la vanagloria nazionale del tedesco e la fede e dabbenaggine latina potranno accordargli una voga più o meno duratura, ma il tempo ad ogni modo ne farà giustizia”– si scagliava, in un saggio successivo, contro la traduzione del *Faust* di Maffei e, prendendone in esame una sola scena (la prima della seconda parte), la notomizzava verso per verso, rilevandone fraintendimenti ed improprietà linguistiche, concludendo infine che “la bella fama del Maffei l’è usurpata...”. Le sue versioni dovrebbero essere invece riesaminate –come afferma Paola Maria Filippi– in base ai nuovi indirizzi proposti dalla “critica della traduzione”, per la quale l’aspetto pragmatico, tanto importante in Maffei (che aveva sempre ben presenti i destinatari delle sue versioni e che del resto non dimenticava di evidenziare come la sua non fosse altro che una delle possibili letture interpretative del testo), viene assunto a criterio di valutazione quanto il momento denotativo, o quello connotativo, o quello stilistico. L’attività del Maffei traduttore va però soprattutto analizzata seguendo la direzione di indagine già suggerita da Luigi Baldacci che, intuendo forse per primo, tra i moderni critici letterari, l’essenziale ruolo di grande mediatore di cultura svolto dal letterato, osservava che “la sua opera di traduttore-divulgatore meriterebbe uno studio particolare, inteso a misurarne la portata e i riflessi nel quadro della cultura italiana dell’800”. Proprio un’analisi di questo genere, senz’altro meno facile ma ben più produttiva, può permettere non soltanto di porre in evidenza l’importanza della funzione specifica di mediatore del gusto internazionale esercitata da Maffei, ma rende anche possibile, attraverso la ricostruzione dei rapporti che egli seppe attivare quale animatore di cultura, una comprensione più articolata del complesso e sovente contraddittorio mondo intellettuale dell’Ottocento italiano.

Dopo aver iniziato nel 1818 con grande tempismo la sua fortunata carriera di traduttore egli, scegliendo di dedicarsi poi in modo sistematico, da “vero professionista della traduzione poetica” –secondo la definizione dello Spinazzola–, in particolare a un autore come Schiller, la cui produzione teatrale era rimasta fino ad allora praticamente sconosciuta in Italia, dimostrò di saper nutrire di concretezza le istanze espresse dagli esponenti più impegnati dell’ambiente culturale; facendosi portavoce di quelle nuove sensibilità che, già diffuse ampiamente nella cultura europea, tardavano a farsi strada nella esausta letteratura italiana dell’epoca della Restaurazione, imbrigliate com’erano –su due opposti

fronti— dal montante nazionalismo e dal tradizionalismo di stampo classicistico. In possesso, per educazione e per frequentazioni intellettuali, di un cosmopolitismo letterario che era merce assai rara nella società italiana del tempo, Maffei aveva tutte le qualità necessarie per poter mettere in atto l'esortazione che Madame de Staël aveva rivolto agli intellettuali italiani per indurli a sprovvincializzare e a rinnovare la cultura della penisola: rivolgere l'attenzione alla produzione letteraria d'Oltralpe e tradurne in particolare le opere drammatiche, dal momento che "il teatro è come il magistrato della letteratura". Nel porre con solerzia in opera le sollecitazioni della scrittrice francese, Maffei recepiva del resto anche un'altra sua raccomandazione, quella relativa alla metodologia da seguire nelle traduzioni: che non dovevano essere passiva imitazione del testo straniero, dal momento che "non si traduce un poeta come col compasso si misurano e si riportano le dimensioni di un edificio", bensì dovevano permettere ai lettori di gustarne appieno tutta la "bellezza". A differenza delle prime contemporanee esperienze dei teorici del Romanticismo —che privilegiavano le traduzioni in prosa, attente più ai contenuti che alla forma e quindi poco adatte alla divulgazione —le versioni di Maffei si caratterizzarono infatti immediatamente come un riuscito tentativo di offrire al pubblico italiano i poemi drammatici stranieri in una veste che ne esaltasse anche i valori formali. Grazie allo straordinario successo editoriale e al grande consenso di critica e di pubblico che le sue versioni via via ottenevano, ed anche in virtù dell'intensità delle sue relazioni e della poliedricità dei suoi interessi culturali, egli contribuì quindi in modo rilevante ad allargare l'influenza dei nuovi temi e delle nuove idee. Riuscendo a coinvolgere, attraverso una fitta rete di complesse, talvolta sotterranee ed imprevedibili nervature, e in uno scambio continuo di motivi e suggestioni, la produzione teatrale, quella melodrammatica, le arti figurative.

È soltanto investigando sulla molteplicità di queste relazioni, di questi reciproci coinvolgimenti che si viene progressivamente chiarendo la specificità e l'efficacia dell'azione culturale esercitata da Andrea Maffei e che la sua figura può emergere nella sua più reale dimensione. Si veda ad esempio quali e quanti dati, spesso sorprendenti, abbia portato alla luce lo studio dei rapporti del traduttore trentino con gli esponenti più in vista delle arti figurative del suo tempo, documentati nel volume *L'Ottocento di Andrea Maffei*, apparso nel 1987 nell'ambito di un'importante Mostra destinata dal Museo Civico di Riva del Garda ad illustrare, specie sul versante delle arti visive, il fondamentale ruolo di mediatore di cultura esercitato dall'eclettico intellettuale. Guidato da una passione per l'arte risalente alla prima giovinezza, Maffei aveva infatti saputo intrecciare con numerosi pittori e scultori un intensissimo dialogo, i cui effetti sulla produzione artistica sono di tutto rilievo. Nel suo ruolo di divulgatore dei principali autori della letteratura europea (Gessner, Klopstock, e poi Schiller, Byron, Moore, Grillparzer, Milton, Goethe) egli si propose infatti quale efficace ispiratore di alcuni tra i più impegnati e sperimentali protagonisti del panorama artistico ottocentesco. A cominciare dal suo lungo e intenso sodalizio con Francesco Hayez, il maggior rappresentante della pittura romantica italiana, evidenziato già da Camillo Boito che —molto vicino, nel secondo Ottocento, sia ad Hayez che a Maffei— poteva testimoniare che quando al pittore non bastavano, specie per

i quadri di soggetto storico, “i libri della sua ricca biblioteca, ricorreva ai lumi di dotti e cortesi amici, Andrea Maffei lo consigliava nella scelta delle allegorie, gli dava soggetti, gli mandava le parole delle romanze, che l’artista invece di mettere in musica, metteva in pittura”. Ma la competenza letteraria e figurativa dell’amico, unita alla sua sensibilissima coscienza delle idealità e delle contraddizioni del periodo risorgimentale, non servirono ad Hayez solo in senso strumentale, “offrendogli un campionario più o meno allettante di scelte tematiche, di soluzioni iconografiche relative soprattutto all’ambientazione dei quadri storici e all’atteggiamento dei personaggi”, ma ebbero -come pone in evidenza Fernando Mazzocca, il più reputato critico dell’artista- “un ruolo determinante (...) in quella svolta decisiva della vicenda artistica hayeziana, che aveva visto il pittore porre in secondo piano la grande pittura storica, accordando uno spazio sempre maggiore a quella ricerca tematico formale sfociata nella mirabile serie dei capolavori degli anni ‘40-’50, la *Malinconia*, la *Meditazione*, il *Bacio*”, ossia di quei dipinti in cui più trasparente è il messaggio politico sotteso alla suggestiva veste metaforica.

Il discorso fatto per Hayez vale anche per parecchi altri artisti e in particolare per lo scultore Vincenzo Vela e per il pittore e decoratore Giuseppe Bertini, in modo forse ancor più incisivo, dal momento che Maffei ebbe l’opportunità di seguire e orientare fin dall’inizio le tappe della loro straordinaria carriera artistica. Carriera promossa anche grazie all’intensa attività critica svolta dal letterato illustrando personalmente o facendo illustrare da intellettuali a lui vicini le opere degli artisti prediletti sui periodici e sulle strenne più accreditate. Moltissimi sono del resto gli esponenti delle arti figurative chiaramente debitori nei confronti di Maffei non solo di parecchie scelte tematiche ma anche di buona parte della loro consacrazione critica e della loro promozione sul mercato.

Questa qualità di consulente e di patrocinatore di artisti è peraltro solo un aspetto del ruolo svolto da Maffei quale attivissimo animatore ed organizzatore della cultura. Un ruolo che raggiunse il culmine durante il periodo in cui il letterato fu l’ammirato ed ossequiato anfitrione del famoso salotto milanese. Il salotto da lui creato divenne infatti, dal momento dell’apertura nel 1834 fino al 1846, anno della separazione consensuale tra Maffei e la moglie Clara, uno straordinario crogiolo di esperienze culturali di respiro internazionale. Il luogo cioè a cui era demandato il compito di favorire, prescindendo da ogni condizionamento o preclusione, l’aggiornamento e la sperimentazione in campo culturale. Fu proprio nel salotto Maffei che, grazie alla versatilità intellettuale del padrone di casa e alla qualità e varietà delle sue frequentazioni, poté verificarsi, a un livello forse altrove improponibile, quell’ideale, armonico intreccio tra le varie arti a cui Maffei stesso, interprete sensibile di una tendenza tipicamente romantica, idealmente mirava. L’entrare nel salotto Maffei significava per un giovane (e i frequentatori erano in quel periodo soprattutto giovani), fosse egli un artista, un letterato, o un musicista, un apprendistato culturale ad altissimo livello. Oltretutto, naturalmente, un’opportunità unica per allacciare proficui rapporti e per allargare la propria notorietà.

Non si può prescindere da questi elementi, scarsamente considerati o più spesso assolutamente ignorati –e che più compiutamente saranno evidenziati nel testo– per dare

non solo un senso preciso al cosiddetto periodo “salottiero” del giovane Verdi ma anche per comprendere meglio la funzione esercitata da Maffei nel plasmarne ed orientarne gli interessi. E inoltre per consentire una maggiore leggibilità degli anni di formazione del musicista, sottraendoli ai silenzi o alle generiche approssimazioni che caratterizzano l’arido substrato biografico del suo periodo milanese. Infatti Verdi, documentatamente cooptato nel salotto Maffei dal 1842, subito dopo il successo del *Nabucco*, ma senza dubbio entrato già in precedenza nell’orbita dell’ambiente intellettuale che a Maffei faceva capo, vi assorbì tutti quegli stimoli capaci di forgiare, nel senso più pieno del termine, la sua curiosità intellettuale, il suo gusto e le sue predilezioni. Che non nascono autonomamente, per una sorta di fenomeno genetico, come quasi sempre appare, ma germogliano e maturano all’interno di un certo ambiente e sotto l’influenza di ben precise sollecitazioni culturali. Solo in tal modo si possono sottrarre alla casualità in cui finora sono state relegate le scelte tematiche del musicista; ci si può non stupire troppo per la tempestività con cui egli – grazie a un accelerato digrossamento dei gusti e a una rapida sprovvincializzazione delle propensioni culturali – giunge a percepire le più profonde esigenze di apertura verso la grande produzione teatrale europea; ed ancor più si può comprendere in qual modo egli riesca fin dall’inizio a cogliere la carica allusiva e metaforica sottesa a certe scelte e a farsi quindi interprete delle istanze che fermentano nel subconscio collettivo.

Certamente l’idea che possa essere stata la sotterranea, discreta mediazione di Maffei a influire persino nell’orientare i melodrammi verdiani a farsi potente strumento, nel periodo prequarantottesco, dell’ideologia risorgimentale è del tutto improponibile per chi conosca del letterato solo il limitativo profilo del poeta disimpegnato, del traduttore infedele, del tiepido patriota che ci è stato tramandato da una biografia edificata su giudizi dettati da tarda retorica nazionalistica, quando non da velenose invidie e, in tempi anche abbastanza recenti, da semplice miopia critica. In realtà sono molti gli aspetti della personalità di Maffei che, messi finalmente in luce, avvalorano tale tesi, soprattutto se riflettiamo sull’analoga mediazione esercitata, come detto, nei confronti di artisti e in particolare di Francesco Hayez il quale, proprio nei dipinti in cui più sensibile era risultato il dialogo con l’amico letterato, non solo era pervenuto a risultati di grande valenza evocativa ma anche di significativa contiguità tematica e temporale, come si vedrà, con alcuni melodrammi verdiani.

Sempre più emerge, alla luce degli studi recenti, che l’attività di mediazione del letterato trentino, la sua opera di sprovvincializzazione e di divulgazione di una cultura sovranazionale carica di nuovi contenuti si esplicò largamente – oltretutto nel favorire la conoscenza, come traduttore, della produzione, specie drammatica, degli autori d’Oltralpe – attraverso i molteplici stimoli che egli seppe attivare, nella sua lunga e diuturna attività di animatore e di consulente, in tutti i settori della promozione culturale. Uno dei suoi tratti distintivi fu ad esempio quello di valersi della sua competenza nell’orientare gli interessi intellettuali dei giovani, e della sua autorevolezza nel sostenerne gli esiti. Già si è accennato al suo ruolo nei confronti di molti esponenti delle arti figurative. A documentarci, seppur parzialmente, sull’azione esercitata su giovani scrittori esistono numerosi

carteggi, editi e inediti, con rappresentanti del mondo letterario che riuscirono, proprio grazie al suo appoggio, a pubblicare in modo proficuo i loro scritti e a trovare accoglienza ed ascolto negli ambienti intellettuali che più contavano. L'esemplificazione potrebbe essere molto ricca, vista l'estesa rete di rapporti che Maffei seppe mantenere attivi per tutta la vita. Ci limitiamo ad accennare ad alcuni letterati – per quanto minori – i cui nomi tuttavia ricorreranno a più riprese nella trattazione che segue. Ribadendo comunque che l'azione di sostegno esercitata nei confronti dei giovani autori risultava quasi sempre improntata anche a un vero e proprio magistero letterario che si esplicava non soltanto nell'offrire modelli, nel suggerire argomenti, nel predisporre percorsi tematici ma altresì in un materiale lavoro di revisione dei testi. Così avvenne ad esempio con il vicentino Jacopo Cabianca, con il conterraneo Antonio Gazzoletti, con il genovese Manfredo Stefano Prasca. L'impegno prodigato da Maffei nel curare in tutti i particolari l'edizione di un romanzo di quest'ultimo, il *Roberto*, fu anzi tale che il lavoro, apparso anonimo nel 1842 presso l'editore Pirola di Milano, fu sospettato da qualcuno essere opera sua e tale risulta ancora oggi in molte notizie biografiche riguardanti Maffei, nonostante l'inconfutabile paternità del Prasca sia testimoniata dalla pubblicazione del carteggio tra i due letterati e malgrado il fatto che una pur minima conoscenza della personalità letteraria del traduttore trentino avrebbe dovuto far escludere *ipso facto* la possibilità che egli potesse essersi dedicato a tale genere letterario.

Ci sembra in questa sede importante far notare – perché aiuta anche a valutare più compiutamente la funzione di Maffei nella preparazione degli “sbozzi”, ossia delle tracce sceneggiate, dei soggetti verdiani (sicuramente non solo quello dell'*Attila*) e negli interventi sui libretti (certamente non solo su quello del *Macbeth*) – che la sua pratica quale redattore di abbozzi tematici e quale revisore di testi era iniziata precocemente negli anni in cui l'anziano Vincenzo Monti l'aveva promosso a proprio collaboratore di fiducia. Affidandogli non soltanto il compito della traduzione letterale di testi tedeschi, come testimonia l'epistolario del poeta, ma anche la messa a punto dei suoi ultimi scritti, compreso il completamento (oltreché il salvataggio) della versione della “scandalosa” *Pucelle d'Orléans* di Voltaire.

Se Maffei aveva considerato in gioventù l'affezione dimostrategli da Vincenzo Monti come quella di un “secondo padre”, è veramente singolare l'appassionata attenzione dedicata a sua volta lungo tutto l'arco della sua lunghissima carriera alla valorizzazione dei giovani che dimostrassero interessi culturali o ambissero a trovare un loro spazio sulla affollata ribalta letteraria, artistica o musicale. Una sollecitudine del tutto disinteressata che assumeva spesso i connotati di una vera e propria adozione spirituale, quasi egli fosse alla ricerca, per tutta la vita, di una sorta di risarcimento ideale alla perdita subita, nel 1834, dell'unica figlia, morta in tenerissima età. E in effetti molti dei giovani che, specie nei suoi anni più maturi, trovavano in lui un amico e un consigliere prezioso, lo consideravano come un padre intellettuale. Così il giovane commediografo Achille Torelli, che nelle moltissime lettere indirizzategli lo chiamava “padre mio d'arte”, o come Giulio Piccini, l'estroso giornalista divenuto poi noto con lo pseudonimo di Jarro, che gli scriveva

con una confidenza e un affetto veramente filiali, o ancora come Eugenio Checchi che nell'ultimo ventennio della sua vita gli fu particolarmente vicino e il cui nome cominciò a diffondersi proprio grazie alle prefazioni che l'anziano traduttore lo incaricò di scrivere per la sua traduzione del *Faust* di Goethe e per le riedizioni di tutte le sue versioni che via via uscivano presso Le Monnier, nella classica collana della "Biblioteca nazionale". Una collana la cui linea editoriale risulta del resto incisivamente orientata dalla fondamentale funzione di consulenza svolta da Maffei accanto all'amico editore Felice Le Monnier, i rapporti di collaborazione col quale risalgono alla metà degli anni '40, ossia agli anni d'esordio della gloriosa iniziativa imprenditoriale nel campo librario.

Ma se è possibile, ricorrendo ai carteggi (fonti peraltro in buona parte ancora inedite), ricostruire la notevole opera di orientamento e di sostegno esercitata da Andrea Maffei nei confronti di letterati di varie parti della penisola, più difficile è invece, mancando in questo caso quasi sempre riscontri epistolari, testimoniare quanto in tal senso egli abbia operato in ambiente milanese. Eppure è ovvio pensare che la sua influenza sia stata qui in maggior grado efficace, considerato anche il fatto che a Milano egli —come afferma anche il Barbiera— "contava fra i potenti" ed era inoltre l'accreditato consulente di parecchi editori.

Le stesse considerazioni sono valide per i suoi interventi in ambito musicale. Se abbastanza facile è stato ricostruire, attraverso varie fonti, i suoi intensi rapporti col mondo musicale milanese, assai più ardua è risultata sovente l'impresa di raccogliere dati che, anche per la loro natura il più delle volte riservata, non erano reperibili per via diretta. Ciononostante, partendo proprio dalle caratteristiche di Maffei che si sono messe in evidenza, è risultato possibile —sia attraverso l'analisi comparata di documenti e testimonianze, che mediante la ricognizione di rapporti interpersonali particolarmente eloquenti— delineare in modo coerente, pur nei casi in cui mancavano attestazioni esplicite, quale sia stato il ruolo sostenuto, nel caso specifico, nei confronti di un musicista come Verdi, il quale risulta entrare ben presto, in modo sempre più tangibile e accertato, nell'orbita del cenacolo cultural-mon-dano presieduto dal traduttore. Vedremo come già i primi nomi di "aspiranti" librettisti che appaiono nella biografia verdiana (il quasi fantomatico Ottavio Tasca, il presto dileguato Antonio Piazza) facessero parte di questa cerchia, e come del resto la giovane età e la quasi completa inesperienza iniziale dei primi librettisti ufficiali (Temistocle Solera prima e Francesco Maria Piave poi) rendessero del tutto plausibile, accanto a loro e al musicista, la presenza più o meno attiva di Maffei, che del resto conosceva già entrambi nei loro più o meno riusciti esiti poetici.

È del resto, quella di Maffei, una presenza destinata a divenire —come già si è detto— ben presto decisiva e i cui effetti sulle scelte verdiane e sulle caratteristiche della sua drammaturgia risulteranno di notevole portata. L'assidua frequentazione, da parte di Verdi, dell'ambiente culturale facente capo al letterato e la grande familiarità instauratasi in breve tra i due determineranno infatti nel giovane musicista propensioni destinate a restare inalterate e a divenire connotati indelebili dell'uomo-Verdi. Anzitutto lo stretto rapporto col cosmopolita Maffei, con la sua visione sovranazionale della cultura, suscita

in lui un duraturo interesse per i grandi temi e i grandi autori della produzione drammaturgica europea e si traduce in scelte che si caratterizzano subito proprio per la loro apertura internazionale, oltretutto per il loro interesse e la loro varietà. Alla sollecita vicinanza dell'amico traduttore sono dovuti anche, in misura senz'altro notevole, la considerazione e il rispetto nei riguardi dei testi via via sottoposti alla sua attenzione; caso raro se non unico tra i compositori, Verdi attribuisce fin dall'inizio –quando ancora la sua preparazione culturale e la sua sensibilità estetica non sono certo molto coltivate– grande importanza alla trama del libretto e in particolare alla necessità di rimanere fedeli all'originale letterario.

Ma ciò che soprattutto assume evidenza, nell'analisi degli effetti di questo singolarissimo rapporto Verdi-Maffei, è la matrice pluridisciplinare dell'apprendistato verdiano. L'intensa attività di mediazione tra il mondo letterario e quello delle altre arti esercitata dal traduttore –che appare così spesso favorire l'incontro tra letteratura, teatro, arti figurative, produzione musicale e, non secondariamente, ideologia– coinvolge, col suo gioco intrigante di seducenti associazioni, anche il musicista. Maturando in lui esigenze del tutto nuove e determinando il germogliare di una delle prerogative più rilevanti della sua personalità artistica: quella di voler essere l'unico vero “regista” delle proprie opere, capace cioè di controllarne ogni aspetto, dalla recitazione ai costumi, dall'ambientazione storica alla messinscena; nella convinzione che tutto concorre, insieme alla musica, a fare di un testo drammatico un'unità organicamente efficace. Non secondaria, in tal senso, si deve però considerare anche l'influenza specifica del Maffei come traduttore, proprio in questi anni, del teatro schilleriano. Massimo divulgatore, nell'Italia della Restaurazione, dell'opera del poeta tedesco, Maffei ne conosce ogni risorsa drammatica, anche perché sovente coinvolto pure negli adattamenti teatrali delle sue versioni. È quindi più che naturale che egli contribuisca, specie nei melodrammi in cui la sua presenza accanto al musicista risulterà più assidua, a risultati significativi non soltanto in questa prospettiva di “drammaturgia totale” (di cui Schiller, uomo di teatro per eccellenza, è maestro) bensì nell'evolversi di un'esigenza in cui i critici generalmente vedono una sorta di segno distintivo del patrimonio genetico verdiano: l'appello alla *brevitas*, che Verdi costantemente rivolgerà ai suoi librettisti, cioè a una versificazione concisa e soprattutto significativa, capace di tradurre esattamente la situazione drammatica; a cui si connette lo sviluppo di una nuova concezione della vocalità, legata anch'essa strettamente all'azione drammatica. Avremo del resto modo di evidenziare a più riprese, nel testo, quali e quante peculiarità della drammaturgia schilleriana transitino, grazie alla mediazione diretta o indiretta del traduttore, nei melodrammi verdiani.

L'azione esercitata da Maffei nei confronti del giovane Verdi durante gli anni milanesi non risulta peraltro molto diversa da quella che egli ha già svolto, e continuerà a mettere in atto per tutta la vita, in favore di altri giovani, siano essi letterati, artisti o musicisti. Basti ricordare, per quanto riguarda questi ultimi, che negli anni finali della sua vita, e a quasi quarant'anni di distanza dal suo sodalizio con Verdi, egli apparirà guidare in modo sostanziale gli esordi del giovanissimo Mascagni. Si tratta di un'azione volta essenzial-

mente, come già accennato, a potenziare attitudini, orientandole, affinandole e, se necessario, sostenendone gli esiti grazie alla sua autorevolezza e al vasto giro di conoscenze. Così, per quanto riguarda Verdi, il Maffei letterato e uomo di mondo intravede probabilmente subito, dietro la ruvida scontroosità del giovane provinciale inurbato, l'esigenza impellente di raffinamento, sia esteriore che interiore, e la necessità di potersi confrontare adeguatamente con quelle che sono le richieste di una società complessa, sovente contraddittoria, in veloce mutazione. Il Maffei appassionato di musica, invece, rappresentante di primo piano nella aristocratica cerchia dei melomani che fanno il bello e il cattivo tempo nei signorili ambienti della Società dei Filodrammatici e del Casino dei Nobili e godono di grande influenza sui "magnati" della Scala, intuisce che la carica vitale di cui sono intrise le prime prove del novello compositore può dare sostanza a un nuovo linguaggio musicale, capace non solo di esprimere le inquietudini dei tempi, ma forse anche di sovvertire gli ormai arrugginiti ingranaggi del melodramma tradizionale.

Verdi può dunque affrontare, prontamente inserito nell'ambiente intellettuale milanese, un intenso, fertile tirocinio. Maffei gli suggerisce soggetti che, oltre a essere capaci di accendere il suo istinto teatrale, rappresentano quanto di più stimolante è espresso dalla produzione drammatica europea. Byron, Werner, Schiller, Shakespeare... tutto il cosmopolitismo culturale di cui il letterato è, come traduttore, il maggior intermediario in Italia, entra nel vaglio delle possibili scelte musicali verdiane, trovando poi sovente concreta realizzazione. Grazie a un rapporto che risulta sempre più assiduo Maffei contribuisce nel frattempo a plasmare gli interessi dell'amico, facendogli presto balenare la possibilità di confrontarsi anche con soggetti incentrati sulla psicologia dei personaggi, dove la lotta avviene all'interno della coscienza dei singoli. D'altro lato asseconda, sul piano più strettamente musicale, le istanze sperimentali che urgono nel fondo dell'ispirazione del musicista e che, nonostante il ritmo incalzante degli impegni che caratterizza questi anni, riescono via via a farsi strada. Il momento culminante di questo sodalizio, così denso di esiti sia sul piano dell'evoluzione intellettuale che su quello della concezione drammatica e musicale, troverà la sua espressione più compiuta nel *Macbeth* fiorentino del 1847, in cui Verdi, a diretto contatto con l'amico letterato lungo tutto il percorso creativo dell'opera, riuscirà ad attuare "uno dei più straordinari ed audaci esperimenti teatrali da lui mai realizzati nel corso della sua carriera artistica", come afferma Francesco Degradà nella sua *Lettura* del melodramma.

Che due individualità così lontane per esperienze, formazione, cultura e persino per carattere abbiano potuto instaurare una profonda e duratura intesa non deve stupire più di tanto. Per quanto riguarda Maffei già si è accennato alle motivazioni che determinano la sua sollecita attenzione nei confronti del musicista. Ben comprensibili sono però anche le ragioni, di diversa natura, che spingono Verdi a ricambiare la benevolenza dimostrata-gli dal letterato. Oltre al comprensibile fascino esercitato su di lui —uomo di umili origini e fornito di una preparazione quasi solo musicale— dalla cultura e dalla signorilità del celebre traduttore, egli non poteva essere insensibile alle opportunità professionali e sociali derivantigli dalla cooptazione negli ambienti che più contavano. Ma a queste spinte iniziali, in larga misura e di necessità utilitaristiche, si aggiunge probabilmente ben presto,

dal momento in cui il musicista entra nel salotto Maffei come uno degli ospiti abituali e più intimi, la rassicurante sensazione di aver ritrovato in qualche modo –lui che aveva dovuto subire il trauma della più nera solitudine dopo la tragica perdita dei figli e della moglie– un’atmosfera di affettuosa familiarità in cui, circondato da amici spesso coetanei, poter essere se stesso senza timori di invidie e maldicenze. È all’interno di questa spontaneità di rapporti che si sviluppa la collaborazione tra Verdi e Maffei; una collaborazione alla base della quale c’è appunto una profonda confidenza, quasi una sorta di affettuosa, reciproca complicità caratterizzata d’ambo le parti da grande riservatezza e da un’estrema discrezione.

Lo studio che segue si propone di evidenziare per la prima volta, in modo esauriente, le circostanze, le modalità e la valenza di questa collaborazione. Si tratta di una ricognizione che permette, grazie all’esame comparato –come si è detto– di documenti e testimonianze appartenenti a diversi ambiti culturali, non solo di certificare lo spessore degli interventi di Maffei ma anche di ribaltare giudizi convenzionali, scarsamente motivati, oppure di rettificare dati assunti come certi senza mai essere stati sottoposti a verifica. L’analisi, se contribuisce da un lato a illuminare la figura di Andrea Maffei –liberandola dagli equivoci che hanno a lungo pesato riduttivamente sulla sua attività, e ponendone invece in evidenza il corretto profilo di letterato cosmopolita, di intellettuale liberale, di grande animatore e organizzatore della cultura– permette d’altronde di delineare in modo diverso, e indubbiamente più completo e credibile, l’immagine di Verdi. L’individuare, accanto al giovane musicista, la frequente, determinante presenza di Maffei, per quanto obblighi a rettificare in qualche modo lo stereotipo tradizionale del *self-made man*, nulla toglie alla sua statura d’artista e di uomo, che acquista anzi uno spessore più concreto. Così come concretamente viene alla luce la complessa varietà del suo genio.

Proprio perché non si è inteso qui affrontare uno studio specialistico –esula infatti dalla natura di questa ricerca l’addentrarsi negli aspetti tecnici della collaborazione tra letterato e musicista– è stato possibile concentrare l’attenzione sulla molteplicità degli stimoli culturali concorrenti alla formazione del primo Verdi, tendendo alla ricostruzione di un mosaico nel quale giungessero a incasellarsi, in combinazioni spesso impreviste e seguendo tragitti molte volte ignorati, parecchie delle componenti che hanno concorso alla nascita di opere capaci di fare del musicista il simbolo stesso dell’epoca romantica e risorgimentale.

Del clima di quest’epoca Maffei fu per molti anni efficace divulgatore e sensibile protagonista. Pur pienamente partecipe dei sentimenti nazionali e degli entusiasmi patriottici e ben consapevole di vivere in un periodo storico in cui molto spesso “gli avvenimenti sono più grandi d’ogni grande poesia” –come scriveva a Verdi nel 1861– egli continuò ad essere profondamente convinto che l’arte dovesse essere il valore fondamentale da salvaguardare e da diffondere; non solo o non soltanto per se stessa ma innanzitutto perché “far conoscere ad una nazione la eccellenza intellettuale d’un’altra è mezzo efficace (...) ad abbattere i funesti pregiudizj che le disgiungono”. Tale concezione di una cultura capace di appianare barriere, anche morali e politiche, tra le diverse nazioni –in cui è da cercare indubbiamente il motore primo della sua instancabile attività di traduttore– era

tuttavia destinata a subire, nel restringersi degli orizzonti che avrebbe caratterizzato il post-Risorgimento italiano, duri contraccolpi. Negli ultimi anni della sua lunga vita il letterato si trovò infatti a doversi confrontare con una temperie culturale in cui –caduti la tensione ideale e i motivi vitali che avevano sostenuto le lotte per l'indipendenza– le chiusure nazionalistiche e il riaffiorante provincialismo facevano apparire anacronistico, se non addirittura colpevole, il concetto di *Weltliteratur* che sempre l'aveva guidato. Se a ciò si aggiunge l'imporsi di nuove correnti culturali, che programmaticamente si ponevano in netta polemica con tutto quanto gli esponenti delle precedenti generazioni avevano rappresentato (agli strali non sfuggirono neppure “mostri sacri” come Manzoni e come lo stesso Verdi), è ovvio che egli dovesse talora fare i conti con una critica astiosa, pronta a rinfacciargli ora la sua formazione classicistica, ora la supposta tiepidezza politica, ora la scarsa fedeltà agli originali delle sue versioni. Erano giudizi spesso formulati da modesti letterati o da oscuri polemisti, mossi più da piccoli risentimenti personali o da motivazioni politiche contingenti che non da effettiva coscienza critica; ma il fatto di prendere a bersaglio un personaggio la cui fama e i cui successi editoriali e mondani resistevano intatti da molti decenni, bastò ad amplificarne oltremodo la risonanza determinando, dopo la morte del letterato, il consolidarsi nei suoi confronti proprio di questi stereotipi. Tali connotati riduttivi hanno pesantemente condizionato, fino a tempi molto recenti, la possibilità di valutare pienamente sia la qualità e la misura del suo ruolo all'interno del contesto culturale ottocentesco, che i riflessi durevoli della sua azione.

La disinformazione sulla sua funzione accanto a un musicista come Verdi, e di tale funzione il conseguente misconoscimento pressoché totale, capace di resistere alla mole smisurata di indagini biografiche e critiche volte a sondare, da centocinquanta anni a questa parte, ogni aspetto della vita e dell'opera del compositore, ne sono un esempio chiaramente tangibile.

Marta Marri Tonelli

Andrea Maffei
e il giovane Verdi

La pubblicazione di questo volume è stata resa possibile grazie alla collaborazione di Istituzioni ed Enti pubblici e privati, ai quali va il mio ringraziamento per aver agevolato la consultazione dei testi, autorizzato la trascrizione di lettere e documenti, consentito la riproduzione di immagini.

Ringrazio in special modo: Luciano Borrelli della Biblioteca Comunale di Trento, Federica Fanizza della Biblioteca Civica di Riva del Garda, Marisa Casati dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani di Parma, Gianni Zampiccoli della Biblioteca B.Emmert di Arco.

Ringrazio inoltre il prof. Pierluigi Petrobelli, direttore dell'Istituto di Studi Verdiani, per la cortese disponibilità, e la dott.ssa Gabriella Carrara Verdi per aver autorizzato la consultazione e la trascrizione delle lettere autografe di Andrea Maffei a Giuseppe Verdi conservate nell'Archivio di Casa Verdi a Sant'Agata di Busseto.

Un particolare ringraziamento al Maestro Marcello Conati, che ha incoraggiato e seguito con attenzione, e con preziosi consigli e segnalazioni, la presente ricerca.

Questo lavoro è nato quale sviluppo e approfondimento di uno studio apparso tra il 1985 e il 1987 su vari numeri del periodico "Il Sommelago" di Arco (Trento). Ringrazio pertanto la Direzione della Rivista per averne gentilmente concesso la revisione e avere permesso questa pubblicazione.

Le riproduzioni di lettere autografe di cui non è indicato il luogo di conservazione sono tratte da fotocopie o trascrizioni in mio possesso, realizzate nell'anno 1985 presso l'Archivio de Lutti di Riva del Garda.

Andrea Maffei “principe dei traduttori”

Il 9 dicembre 1885 il conte Opprandino Arrivabene⁽¹⁾ scrive da Roma all'amico Giuseppe Verdi:

“Sono certo che il piacere della tua gita a Milano ti è stato avvelenato dalla morte di Andrea Maffei, morte che ha addolorato me pure, che lo aveva per amico da più di mezzo secolo! Ma tu eri là e certamente volevi stringergli ancora la mano, memore che in casa sua avesti per così dire le prime *intime ovazioni* di una società elettissima e intelligente su l'alba della tua splendida e lunga giornata, ma non hai potuto dirgli addio! (...)”⁽²⁾

Andrea Maffei è morto a Milano il 27 novembre. Dopo le esequie solenni, seguite da una gran folla che ha voluto rendere l'ultimo omaggio al celebre poeta-traduttore, la salma è stata traslata a Riva del Garda, nel suo Trentino natale. Aveva 87 anni ma, ancora dinamico e lucidissimo, aveva continuato fino agli ultimi giorni a sentirsi parte attiva di una società letteraria in cui era entrato, esordiente, quasi settant'anni prima pubblicando, proprio a Milano nel 1818, la sua prima, fortunatissima versione, quella degli *Idilli* di Gessner⁽³⁾.

La risposta, immediata, di Verdi all'Arrivabene ha un tono di rassegnata accettazione; ormai il musicista si è in qualche modo assuefatto ai lutti che riguardano amicizie contratte nei suoi primi anni milanesi e protrattesi per tutta la vita:

1) Opprandino Arrivabene (1807 – 1887), discendente da una delle più nobili famiglie mantovane, aveva iniziato la carriera giornalistica a Milano, dirigendo da giovanissimo la «Strenna Italiana» di Paolo Ripamonti Carpano e collaborando a «Il Figo» di Giacinto Battaglia. In seguito era divenuto critico della «Gazzetta musicale» di Ricordi. Era stato quindi a Napoli, a Firenze e poi a Torino come collaboratore del giornale «L'Opinione». Proprio a Torino la conoscenza tra Verdi e l'Arrivabene, risalente agli anni milanesi del musicista, si era trasformata nel 1861 in sincera, durevole amicizia. Infatti il giornalista vi aveva svolto il ruolo – secondo il Luzio – di «Mentore prezioso per il musicista» che, eletto deputato nel nuovo Parlamento italiano, si sentiva «un po' disorientato nei meandri della politica» (A. LUZIO, *Garibaldi e Cavour*, Bocca, Torino, 1924, p. 300).

2) A. ALBERTI, *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene (1861–1886)*, Mondadori, Milano, 1931, p. 327.

3) Nel 1885 vedevano la luce, presso l'editore Hoepli di Milano, alcuni volumi del Maffei: uno di versi originali, *Affetti*, di cui – scrivendo il 29 ottobre 1885 al

“Povero Maffei! Povero Maffei! Era proprio molto vecchio? Più di quello che credevo, ma pareva dovesse viver sempre tanto era snello, vegeto, ben inteso, relativamente. Lo vidi l'ultima volta qui in casa mia venendo da Nervi ove era alloggiato! *Oh ci vedremo ancora!* fu l'ultima sua parola... Ma ohimè! È cosa triste! Ma bisogna rassegnarsi! Lui per altro ha passato una vita che nessun altro artista ha passata così lieta, senza che mai un dolore, un vero dolore abbia attraversato la sua esistenza! (...)”⁽⁴⁾

Da poco se ne sono andati per sempre anche Carlo Tenca, che aveva sostituito Maffei nel cuore della contessa Clara, e Giulio Carcano, che con lui, Verdi, era stato testimone della separazione di Clara dal marito, davanti al notaio Tommaso Grossi, altro caro amico, scomparso ormai da tanti anni! Tenca, Carcano, Grossi, la Clarina Maffei..., li aveva conosciuti tutti tramite Andrea quando questi, subito dopo il successo del *Nabucco*, lo aveva introdotto nel suo famosissimo salotto. È vero, Maffei era stato tra quelli che – come ha scritto l'Arrivabene – gli avevano tributato le prime *intime ovazioni*, più di cinquant'anni prima, quand'egli era solo un rustico giovanotto pieno di ambizioni ma anche di incertezze, incalzato da preoccupazioni economiche che rendevano estremamente precaria la sua permanenza nella grande città. Mentre Maffei era un letterato di grande fama,

giovane letterato Ferdinando Galanti– Maffei diceva: «Ti mando *Affetti*, ultima mia pubblicazione. È un tributo ai miei primi amici e coetanei ai quali per prodigio sopravvivo. Tengo a questi versi perché saranno gli ultimi e perché scritti col cuore» (F. GALANTI, *Glorie Trentine: Andrea Maffei. Ricordi*, in «Italiani, visitate il Trentino», 1909, p. 4); un altro di versioni dal tedesco, *Elegie-Idilli* di Goethe, e infine l'ultima ristampa degli *Amori degli Angeli* di Thomas Moore, preceduta da una *Dedica* in versi all'editore, scritta da Maffei il 23 novembre, ossia pochissimi giorni prima della morte (*Le due ultime poesie di Andrea Maffei*, edizione fuori di commercio, in Miscellanea Teza, Biblioteca Marciana di Venezia). Peraltro, la sera precedente il giorno del decesso, l'instancabile vegliardo, secondo la testimonianza del Barbiera (R. BARBIERA, *Il salotto della contessa Maffei e Camillo Cavour*, VI edizione, Baldini–Castoldi, Milano, 1901), si era recato al Teatro Fiando ad assistere, in compagnia del noto attore drammatico Ernesto Rossi, che più volte aveva portato sulla scena adattamenti teatrali delle sue versioni, a uno spettacolo di burattini.

4) Lettera da Genova dell'11 dicembre 1885, in A. ALBERTI, cit., p. 330.

ricercato e osannato, che frequentava l'aristocrazia, era amico di poeti, artisti e musicisti, ed era il padrone di casa di uno dei ritrovi culturali più ambiti.

“Primeggia su tutti i traduttori di Milano, anzi d'Italia tutta, l'elegantissimo Andrea Maffei”. Così il Barbiera, l'inesauribile memorialista dell'Ottocento lombardo, nella sua descrizione della vita milanese durante l'anno 1835⁽⁵⁾.

Il Maffei nella capitale del Lombardo-Veneto è giunto nel 1818, a meno di vent'anni, giovane quindi ma certo non sprovveduto poiché ha subito dimostrato di possedere chiarezza d'intenti e capacità di farsi strada nell'affollato panorama intellettuale della città, fervido di umori e ricco di contrasti.

Sono gli anni in cui Milano, tornata da poco all'Austria con la Restaurazione, appare essere l'incontrastato polo culturale della penisola, la città in cui più intenso risulta lo sviluppo dell'industria editoriale e del mercato librario, ma anche quella dove più forti sono, naturalmente, le istanze di rinnovamento nei confronti di un classicismo ormai estenuato, sostenitore ad oltranza di un linguaggio e di temi meramente retorici.

La polemica anticlassicista, che è andata montando in seguito alla divulgazione degli scritti dei fratelli Schlegel e degli altri teorici del romanticismo d'Oltralpe, è divampata proprio a Milano nel 1816 con la pubblicazione, nel primo numero della “Biblioteca Italiana”, dell'articolo di Madame de Staël *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni*⁽⁶⁾, in cui l'autrice di *De l'Allemagne*, rilevando il ristagno culturale e letterario italiano, esortava gli intellettuali a sprovvincializzare la propria cultura e a tradurre le gran-

di letterature straniere, in particolare la contemporanea poesia inglese e tedesca e i drammi di Schiller e di Shakespeare, abbandonando l'antica mitologia. Le osservazioni della de Staël hanno innescato immediatamente una serie di dispute letterarie che hanno visto schierarsi, sugli opposti fronti, i fautori della nuova letteratura e i difensori della tradizione classicistica.

In questo acceso dibattito, talvolta fecondo ma più spesso confuso e improduttivamente campanilistico, Maffei ha deciso di imboccare senza esitazioni la strada più concreta, quella che meglio appare rispondere alle nuove istanze e alla nuova sensibilità: farsi traduttore di autori stranieri moderni, e in particolare delle loro opere drammatiche.

Una “vocazione”, quella del traduttore, a cui Andrea Maffei sembra naturalmente predisposto sia per la provenienza, sia per l'educazione ricevuta, sia infine per l'indole stessa del suo carattere, e alla quale rimarrà fedele durante tutta la sua lunghissima attività letteraria⁽⁷⁾.

Nato nel 1798 in Trentino⁽⁸⁾, in una terra, quindi, di frontiera linguistica, in cui la lingua tedesca si affiancava spesso, nell'uso, a quella italiana, ha studiato per alcuni anni a Bologna, avendovi a maestro Paolo Costa, reputato commentatore di Dante e della sua *Commedia* ma anche traduttore di Anacreonte e di Orazio ed autore più tardi di rappresentazioni tragiche (*Properzia de Rossi*, ispirata al dramma *Stella* di Goethe, e *Don Carlo*, risultante dalla simbiosi dell'opera schilleriana con il *Filippo* dell'Alfieri). Determinante per lui è stato però il trasferimento, a quindici anni, a Monaco di Baviera, presso lo zio, l'abate Giuseppe Maffei, professore di letteratura italiana

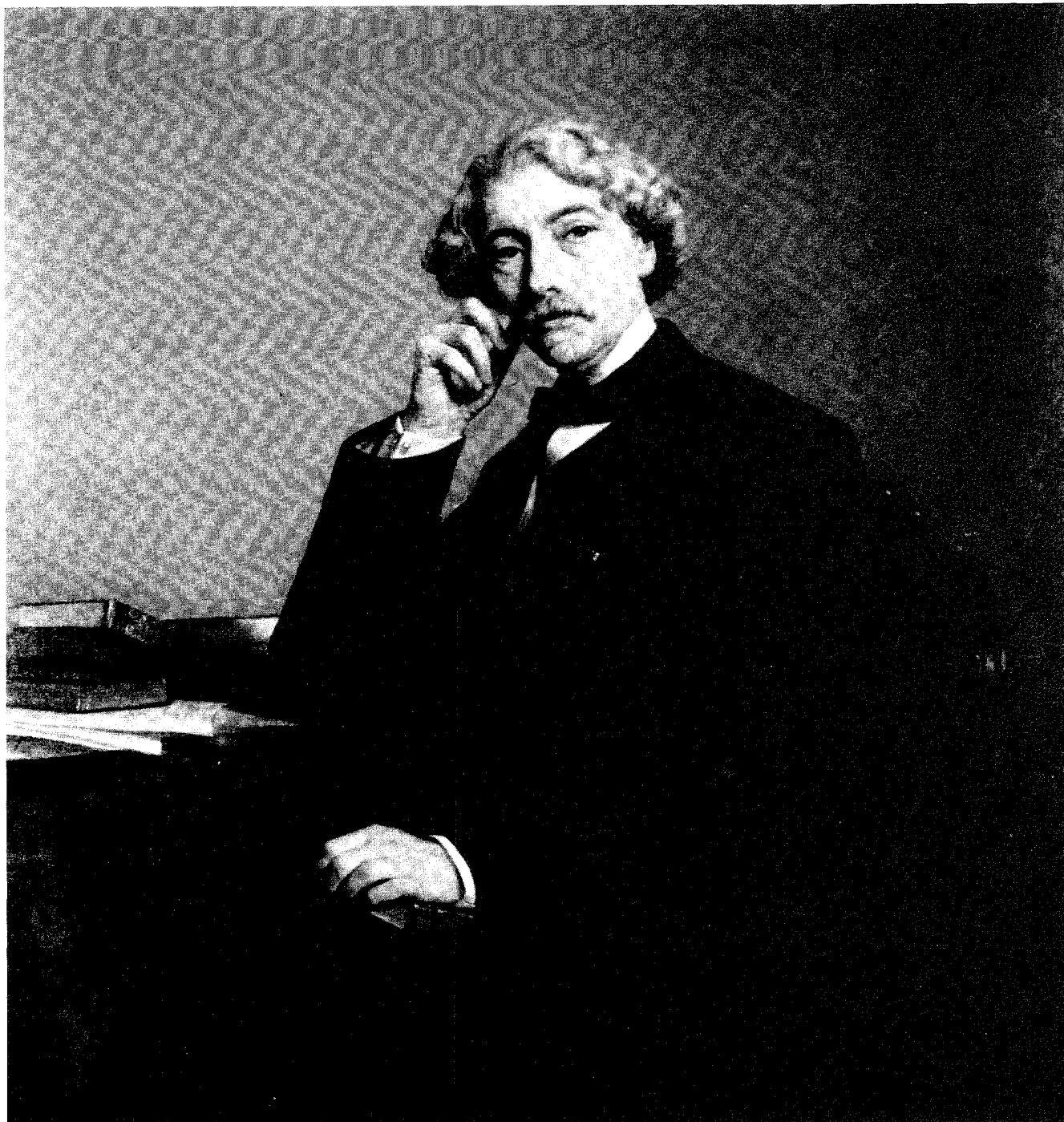
5) R. BARBIERA, *Grandi e piccole memorie*, Succ. Le Monnier, Firenze, 1910, p. 400.

6) A. L. GERMAINE de STAËL-HOLSTEIN, *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni*, in: «Biblioteca Italiana», n. 1, t. I, gennaio 1816, pp. 9-18.

7) Sull'attività complessiva del Maffei traduttore cfr. M. MARRI TONELLI, *Andrea Maffei, il traduttore dell'Ottocento*, in: A. TONELLI, M. MARRI TONELLI, S. CARLONI, *Goethe: il viaggio in Italia e i grandi traduttori del*

Garda trentino, Biblioteca Gardesana di cultura europea, Torino, 1986, pp. 135-214; E. BENVENUTI, *Andrea Maffei poeta originale e traduttore*, in «Pro cultura», II, Trento 1911.

8) A. Molina di Ledro, il 19 aprile 1798, da Filippo Maffei, cavaliere del Sacro Romano Impero, nativo di Cles in Anaunia, ma di origine veronese, e da Maddalena Brocchetti di Tenno.



Ritratto di Andrea Maffei.

Dipinto di Michele Gordigiani. Pinacoteca Museo Civico di Riva del Garda.

presso la locale Università ed autore di una più volte riedita *Storia della letteratura italiana*⁽⁹⁾. Gli anni di soggiorno in una città come Monaco, vitalissimo centro culturale grazie alla passione per tutte le arti della famiglia regnante Wittelsbach (di cui suo zio è consigliere, oltre che precettore dei figli dei sovrani)⁽¹⁰⁾, gli hanno permesso non solo di acquisire una perfetta padronanza della lingua, ma anche di approfondire la conoscenza del romanticismo tedesco che si presentava, in quel momento, ancora vivacemente cosmopolitico e pronto a divenire attiva fucina di tutta la moderna letteratura europea. Proprio in quell'ambiente il giovane intellettuale ha fatto le sue prime prove di versione dal tedesco, incoraggiato in ciò dallo zio, influente mediatore nel mondo tedesco della lingua e della cultura italiana ed autore egli stesso di alcune traduzioni di autori contemporanei, tra i quali Iffland e Kotzebue⁽¹¹⁾.

Approdato dunque a Milano Andrea Maffei vi ha trovato l'ambiente più idoneo per mettere a frutto le sue potenzialità. Sebbene l'interesse per quanto di profondamente innovativo rispetto alla tradizione è venuto negli ultimi decenni maturando nelle culture d'oltralpe sia ormai – come accennato – piuttosto diffuso, la conoscenza degli autori “settentrionali”, e in particolare tedeschi, è ancora molto scarsa nell'Italia della Restaurazione e persino nella vivacissima Milano. Chiusure e pregiudizi di lunga data, d'ordine sia culturale che politico, hanno determinato uno sviluppo assai lento e disomogeneo della ricezione. Per quanto riguarda specificamente la produzione

letteraria tedesca un grosso ostacolo è rappresentato anche dalla scarsissima conoscenza della lingua, che obbliga quasi sempre a ricorrere a traduzioni, sovente mediocri e generalmente francesi, dei testi⁽¹²⁾.

La decisione di Maffei di esordire con la pubblicazione della versione degli *Idyllen* di Salomon Gessner, il poeta svizzero epigono dei cosiddetti anacreontici tedeschi⁽¹³⁾, è stata dettata, probabilmente, dall'intenzione di misurarsi proprio con un testo che, sebbene largamente tradotto fin dal '700, era noto in Italia quasi esclusivamente attraverso versioni dal francese, spesso scarsamente fedeli all'originale⁽¹⁴⁾. Anche Maffei peraltro parafrasa Gessner: il testo è volto in italiano in terzine di armoniosi endecasillabi, capaci non solo di rendere la lettura dilettevole a un largo pubblico, ma pure di concentrare l'interesse sulle qualità poetiche del traduttore. Tuttavia l'aver tradotto Gessner così liberamente, secondando in tal modo, del resto, i consigli di Madame de Staël⁽¹⁵⁾, tanto da far apparire la versione quasi un'opera originale, oltre a procurare a Maffei un'improvvisa, rapidissima notorietà, ha ottenuto l'effetto di risvegliare e consolidare la fortuna italiana di quel poeta, appannatasi nel primo quindicennio dell'Ottocento e non rinverdata neppure dalla ponderosa versione in prosa dell'*opera omnia* gessneriana, sfornata nel 1817 a Brescia da Francesco Treccani⁽¹⁶⁾.

La versione ha avuto pure il merito di aggregare intorno a sé il consenso sia dei conservatori che degli innovatori. Se la “Biblioteca Italiana”, autorevole periodico a diffusione nazionale sostenuto dal Governo,

9) *Storia della Letteratura Italiana di Giuseppe Maffei*, Società Tipografica dei Classici Italiani, Milano, 1825. La terza edizione, pubblicata a Firenze da Le Monnier nel 1853, sarà curata e riveduta da Pietro Thouar. L'opera verrà ristampata ancora nel 1880 a Firenze, nel 1881 a Torino e nel 1887 a Milano.

10) È in questo periodo, e tramite lo zio, che Andrea Maffei entra in amichevole consuetudine con i membri della dinastia Wittelsbach di Baviera; familiarità che, al di là di ogni condizionamento, durerà per lunghi anni.

11) Cfr. P. M. FILIPPI, *Breve vita dell'abate Giuseppe Maffei*, in: «Judicaria», Tione (Trento), 6, 1987, pp. 24–26.

12) Sulla ritardata e problematica diffusione della cultura tedesca nella penisola italiana, e in particolare nel Nord, cfr. il volume *La cultura tedesca in Italia 1750–1850*, a cura di ALBERTO DESTRO e PAOLA MARIA FILIPPI, Bi-

blioteca del Dipartimento di lingue e letterature straniere moderne dell'Università degli Studi di Bologna, Patron editore, Bologna, 1995.

13) *Gli Idilli di Gessner*, traduzione poetica del cav. Andrea Maffei, Pirotta, Milano, 1818.

14) Cfr. G. HORLOCH, *L'opera letteraria di Salomone Gessner e la sua fortuna in Italia*, Castiglione Fiorentino, 1906.

15) La quale aveva affermato che «Non si traduce un poeta come col compasso si misurano e si riportano le dimensioni d'un edificio; ma a quel modo che una bella musica si ripete sopra un diverso strumento; né importa che tu ci dia nel ritratto gli stessi lineamenti ad uno ad uno, purché vi sia nel tutto una eguale bellezza».

16) Cfr. G. HORLOCH, *L'opera letteraria ecc.*, cit., p. 145.

ne ha messo in rilievo i pregi, anche il “Conciliatore”, espressione delle nuove idee, ha lodato, per voce di Borsieri e di Berchet, la traduzione. In tal modo “il giovanetto leggiadro e simpatico”, che soltanto qualche mese prima si era presentato con il suo manoscritto al libraio-editore Stella – secondo l’aneddoto narrato dal Checchi – con “l’aria timida e imbarazzata come di chi abbia a dire qualche cosa e non l’osi”⁽¹⁷⁾, si è trovato proiettato a pieni voti sulla ribalta letteraria, auspicie nientemeno il famosissimo Vincenzo Monti, cui la versione è appunto dedicata⁽¹⁸⁾.

L’avvenimento decisivo, nel determinare e orientare la futura carriera letteraria del Maffei, è consistito proprio nel suo incontro con Monti, il più acclamato poeta del neoclassicismo per il quale, del resto, la stessa de Staël aveva nutrito una sviscerata ammirazione⁽¹⁹⁾. Dopo aver patrocinato l’esordio alle stampe del giovanissimo traduttore, l’anziano ma ancora attivo poeta lo ha infatti legato a sé in un rapporto di stretta amicizia, che si è colorato ben presto, nel letterato trentino, d’un affetto quasi filiale⁽²⁰⁾. Si è trattato tuttavia di un rapporto che, piuttosto che delinarsi quale dipendenza maestro-allievo, come potrebbe presumersi, è apparso in breve tempo improntarsi su un piano più paritario di collaborazione. Infatti Monti – il quale, pur ignorando la lingua tedesca, ha sempre

manifestato predilezione per autori e per testi di quella letteratura – dapprima ha incitato Maffei a intraprendere la versione di un autore tra i suoi preferiti, Friedrich Gottlieb Klopstock⁽²¹⁾, e in particolare del suo poema *Messias*, in venti canti; e qualche anno più tardi lo ha associato a sé nella versione della *Tunisiade* di Ladislaus Pyrker, patriarca di Venezia, dalla riconoscenza del quale egli auspicava un intervento a Vienna volto a ottenergli il riconoscimento di una pensione da tempo contestatagli.

Ulteriore stimolo a un impegno orientato verso le esperienze culturali d’Oltralpe è però venuto al giovane intellettuale anche dai suoi rapporti, durante gli anni trascorsi a Verona e a Venezia come impiegato nei primi gradi della burocrazia governativa, con i rappresentanti più accreditati del dibattito letterario. A Verona in particolare la frequentazione del salotto di Anna da Schio lo ha messo tra l’altro in contatto con i bresciani Camillo Ugoni e Giuseppe Nicolini, che proprio in quel salotto hanno dato vita al “primo nucleo politico-letterario del risorgimento liberale veronese”⁽²²⁾ e che esprimono la punta più avanzata della critica e quella più aperta a sollecitazioni di respiro europeo. L’Ugoni, in particolare, grande sostenitore dell’utilità delle traduzioni, l’ha incitato a rendere in italiano una scena della trasposizione

17) Cfr. *Idilli di S. Gessner ecc.*, tradotti dal cav. A. Maffei, Firenze, 1874, pp. VII-IX della prefazione di E. Checchi.

18) «Giovinetto pubblicai una imitazione degli Idilli di Gessner che mi dié un po’ di nome e mi valse l’amicizia tenerissima di Vincenzo Monti. Di questi Idilli si fecero venti o venticinque edizioni, la prima del 1818» (lettera di Maffei a Ferdinando Galanti, riportata in: F. GALANTI, *Glorie trentine ecc.*, cit., p. 4).

19) «Venne essa, ne’ primi anni del secolo, nella Lombardia (...) e fu presa d’entusiasmo pel nostro gran poeta al primo conoscerlo, e viepiù all’udirlo declamare i propri versi, com’egli faceva stupendamente. Staccatasi da Milano per vedere il resto d’Italia, da per tutto cerca le memorie del Monti, gli amici, gli ammiratori di lui (...). Le sue lettere al Monti sono da vera innamorata» (C. CANTÙ, *Monti e l’età che fu sua*, Treves, Milano, 1879, p. 98). Ricordiamo peraltro che anche lo Schlegel fu un grande ammiratore del poeta.

20) Sui rapporti tra Maffei e Vincenzo Monti cfr. MARTA MARRI TONELLI, *Il prestigio dell’uomo di cultura*, in: AA. VV., *L’Ottocento di Andrea Maffei*, Museo Civico, Riva del Garda, 1987, pp. 24–27.

21) Riecheggiamenti di Klopstock e di Goethe sono riscontrabili in parecchie sue opere. Di Goethe aveva tradotto anche tre scene del *Tasso*, su una traduzione appositamente approntatagli. Questo frammento goethiano del Monti appare

per la prima volta pubblicato da Paride Zajotti sulla «Rivista Viennese» del 1839 e, nello stesso anno, sulla «Gazzetta milanese».

22) A. SCOLARI, *Anna da Schio Serego Alighieri e il romanticismo patriottico a Verona*, Ed. «Vita Veronese», Verona, 1952, p. 9. Il salotto, che la famiglia – ritenuta l’ultima propaggine della stirpe dell’Alighieri – teneva nella casa di Verona e nella villa di Gargagnano, aveva tra i suoi più assidui frequentatori, oltre ad Ippolito Pindemonte e Vincenzo Monti, molti letterati veneti e lombardi come Benassù Montanari, Alessandro Torri, Cesare Betteloni, Giacomo Mosconi, Pietro Zambelli. Da una lettera che Andrea Maffei scrive da Verona nel 1822 a Camillo Ugoni, anche per ringraziarlo della nomina a Socio d’onore dell’Ateneo di Brescia, apprendiamo che il giovane letterato trentino sta avviando la contessa Anna da Schio alla lettura di Dante di cui diverrà, come testimonia uno dei suoi biografi, «fervorosa cultrice»: «Sono parecchie settimane che la Co. Annetta, animata da miei conforti, intraprese la lettura di Dante. Fa ch’ella ti scriva l’idea che s’ha formata di quel poeta, e quindi vedrai quali progressi ella faccia nel vero gusto e nella vera poesia, di cui quel Divino è maestro» (Cfr. *I cospiratori bresciani del 21 nel primo centenario dei loro processi*, Miscellanea di studi a cura dell’Ateneo di Brescia, Brescia, 1924, pp. 456–457).



Schiller

LA
SPOSA DI MESSINA

TRAGEDIA

DI F. SCHILLER

TRADUZIONE

DEL CAVALIERE ANDREA MAFFEI



MILANO

PER ANTONIO FONTANA

M.DCCC.XXVII

Frontespizio e antiporta della prima edizione de *La Sposa di Messina*, tragedia di F.Schiller. Traduzione di Andrea Maffei. Milano, 1827.

schilleriana della *Turandot* di Carlo Gozzi. La versione, apparsa nel terzo volume della *Letteratura italiana della seconda metà del secolo XVIII* dell'Ugoni, costituisce la prima esperienza documentata di Maffei su un testo di Schiller.

Tra le amicizie contratte con intellettuali bresciani di orientamento liberale c'è stata anche quella con Giovita Scalvini, con cui è entrato in grande familiarità durante il periodo della collaborazione di Scalvini alla "Biblioteca italiana". Lo Scalvini, come Maffei, unisce alla venerazione per i grandi del passato (Omero, Virgilio e poi naturalmente Dante, quest'ul-

timo destinato a divenire, nell'Italia risorgimentale, il poeta-vate per eccellenza, il mazziniano "Padre della Nazione") un grande interesse per la letteratura europea ed in particolare per Byron e Goethe. E sarà proprio Maffei a rendere possibile all'amico, esule politico fin dal 1822, la pubblicazione a Milano, nella "sezione tedesca" dell'importante "Biblioteca scelta" dell'editore Silvestri, della versione in prosa del *Faust* di Goethe (1835)⁽²³⁾, "un'impresa di assoluto valore, forse non soltanto ottocentesca" che, per quanto condotta a termine "grazie all'ausilio determinante di ben quattro traduzioni inglesi e francesi"⁽²⁴⁾, ri-

23) Scriverà Maffei nella prefazione alla prima edizione della propria versione del *Faust* (1866): «Enrico Mylius (...) mi eccitava nell'anno 1830 a far conoscere all'Italia il *Fausto* di Volfango Göthe, della cui amicizia egli andava glorioso. In quel tempo io stava traducendo il teatro tragico di Federico Schiller, e mi doleva lasciar questo per altri lavori. Ma così vivo era in me il desiderio di gradire all'uomo eccellente e al poeta immortale che mi posi alla prova, e ne verseggiavi diverse scene. In questo mezzo Giovita Scalvini m'inviava dal Belgio una sua versione in prosa della tragedia stessa, invitandomi a pubblicarla. Di fatto la

pubblicai coi tipi del Silvestri milanese. Parendomi la versione se non troppo fedele, almeno elegante, sospesi la mia, e ripigliai quella interrotta dello Schiller. Passarono molti e molti anni senza che un pensiero mi richiamasse al *Fausto* (...)».

24) M. ALLEGRI, *La letteratura tedesca nell'Italia della Restaurazione: saggi, ragguagli e traduzioni*, in: *La cultura tedesca in Italia*, cit., p. 380.

sulta essere la prima traduzione italiana del dramma goethiano.

Ottenuto il definitivo trasferimento a Milano presso il Tribunale d'appello, Maffei – ormai del tutto introdotto nel suo ruolo prevalente di traduttore – può rivolgere finalmente la sua attenzione a testi senz'altro più congeniali ai suoi interessi che non quelli di Klopstock o Pyrker (scelte dipendenti dal doveroso ossequio a Vincenzo Monti) e più atti a rispondere alle istanze culturali dei tempi; dedicandosi quindi ad autori, come Moore e Byron, che stanno ottenendo in Europa un enorme successo in quanto quasi mitizzati dal dilagante movimento romantico. Ma è soprattutto a Schiller, e in particolare alla sua produzione drammatica, che il Maffei letterato si applica ora con sistematico impegno. Alla traduzione del *Teatro completo* schilleriano, iniziata nel 1827 con la pubblicazione della *Sposa di Messina*, egli dedicherà per più di vent'anni il meglio delle sue capacità,

contribuendo in modo ineguagliabile – anche grazie al grande consenso di critica e di pubblico ottenuto dalle sue versioni e alla straordinaria cassa di risonanza costituita dalla pronta trasposizione sulle scene teatrali e musicali di molte di esse – non soltanto a far conoscere in Italia il grande drammaturgo tedesco, ancora praticamente ignoto nella penisola, bensì a stimolare potentemente il dibattito culturale. Sarà proprio questa impresa che varrà a consolidare definitivamente, nell'Italia dell'Ottocento, la notorietà di Maffei, portandolo a divenire l'incontrastato “principe de' nostri poeti-traduttori”, secondo la definizione di De Gubernatis, qualifica che del resto la sua intensa e lunghissima attività nel campo della divulgazione della produzione drammatica europea gli verrà sempre più confermando⁽²⁵⁾. Ma delle traduzioni schilleriane di Andrea Maffei tratteremo più diffusamente in seguito, parlando della genesi delle opere verdiane ispirate appunto a Schiller.

25) A. DE GUBERNATIS, *Ricordi biografici*, Le Monnier, Firenze, 1872, p. 171.

Tra musica e salotti

Nel 1835, ovvero nell'anno in cui la fama di Maffei traduttore appare – secondo il Barbiera – in-contrastata, anche Verdi si trova a Milano. Ha poco più di vent'anni e sta cercando, con fatica e caparbia, di farsi strada nell'intricato mondo teatrale e musicale. Studia, dopo l'esclusione dalla frequenza al Conservatorio per superati limiti di età, con un maestro privato, Vincenzo Lavigna, ed è già riuscito, per una fortunata casualità, a dirigere l'esecuzione di un oratorio di Haydn, la *Creazione*, di fronte ad un pubblico costituito dalla "crema degli intenditori milanesi, una minoranza di buongustai musicali che doveva costituire il nucleo dei suoi primi ammiratori e protettori milanesi"⁽¹⁾.

L'esecuzione ha avuto luogo, nell'aprile del 1834, nel Teatro dei Filodrammatici durante un'Accademia di beneficenza e il successo è stato tale che si è subito replicata "nel gran salone del Casino de' Nobili, alla presenza dell'arciduca ed arciduchessa Raineri [sic!] e di tutta la gran società d'allora"⁽²⁾.

"La via che condusse Verdi nel salotto della Contessa Maffei prende le mosse dal Teatro Filodrammatico" dice Massimo Mila⁽³⁾ e l'osservazione risulta del tutto pertinente e non solo in senso generico, dal momento che è certamente presso l'Accademia dei Filodrammatici che Verdi ha conosciuto Andrea

Maffei. Il letterato infatti è praticamente "di casa" tra i dilettanti musicomani dei Filodrammatici e del Casino dei Nobili. Dal 1828 è stato nominato Socio Onorario dell'Accademia⁽⁴⁾, e alla fine di quell'anno l'Accademia stessa l'ha incaricato di comporre "una licenza o cantata" da eseguirsi in occasione dello scoprimento del busto di Vincenzo Monti (deceduto il 13 ottobre) scolpito da Pompeo Marchesi. La *Scena lirica* da lui composta, musicata dal maestro Carlo Conti di Napoli, subentrato nell'incarico a Vincenzo Bellini, è stata eseguita il 5 dicembre 1829, dopo la rappresentazione dell'*Aristodemo* del Monti⁽⁵⁾. In quell'occasione pure Felice Romani, che vedremo quale librettista dell'opera *Un giorno di regno* di Verdi, ha pubblicato una canzone ispirata al busto di Monti, e un'altra per il busto della acclamata cantante Giuditta Pasta, ritratta anch'essa dal Marchesi per commissione della Società del Giardino.

In una Milano in cui la musica è parte integrante delle maggiori attrazioni del ceto aristocratico ed intellettuale, le Accademie musicali dei Filodrammatici e le grandiose feste date nelle sale "splendidamente decorate" del Casino dei Nobili (nel 1836, vale la pena accennarlo, il pittore Bellosio affresca per la Società dei Nobili un gran medaglione il cui soggetto "allusivo alla danza" gli è suggerito dal "poeta Maffei")⁽⁶⁾ sono

1) M. MILA, *La giovinezza di Verdi*, ERI, 1974 (II ed. aggiornata, 1978), pp. 32–33.

2) Queste notizie si devono allo stesso Verdi, in una rievocazione autobiografica dei suoi primi anni milanesi, fatta dal musicista a Giulio Ricordi nel 1879 e pubblicata in: A. POUGIN, *Giuseppe Verdi. Vita aneddotica*, con note ed aggiunte di Folchetto, Ricordi, Milano, 1881. Quantunque zeppo di imprecisioni cronologiche il testo, che sintetizza la vita di Verdi fino al *Nabucco*, è stato assunto quale fonte primaria, nella povertà di notizie relative a questi anni, da tutti i biografi.

3) M. MILA, *La giovinezza ecc.*, cit., p. 33.

4) Nel 1839 l'Accademia dei Filodrammatici lo nominerà anche Membro della Commissione dei Drammi (i relativi atti di nomina sono conservati presso l'Archivio storico del Comune di Riva del Garda). Dal 1829 egli risultava pure Socio Corrispondente della Società Filodrammatica di Firenze che così gli scriveva infatti il 3 febbraio 1829: «La società Filodrammatica di Firenze prega VS. a volere essere suo Socio Corrispondente e le fa questa preghiera non solamente

per onorarsi dell'ingegno e della fama di VS., ma con fiducia di essere da Lei benevolmente favorita e soccorsa nell'oggetto principale ch'essa ha proposto alle proprie sollecitudini, cioè di tentare sul Teatro Italiano quelle novità che dai concetti del secolo, e dagli esempi d'altri Popoli sono raccomandate. VS. che fa gustare a' lettori Italiani le più lodate Tragedie della Germania, farebbe gran favore alla nostra Società se volesse compiacersi d'indicarle quelle che Le parrebbero più opportune per essere rappresentate da Dilettanti, e si degnasse di farVi ella medesima (occorrendo) quelle modificazioni che all'effetto dell'arte, o ai rispetti di un teatro italiano abbisognassero» (Autografo in Archivio storico del Comune di Riva del Garda).

5) La scena lirica fu pubblicata dall'editore Pirola ed entrò successivamente a far parte delle *Melodie* nel primo volume di *Versi editi ed inediti* del Maffei, usciti alle stampe presso Le Monnier nel 1858.

6) A. GIANETTI, *Trentaquattro anni di Cronistoria milanese*, Cogliati, Milano, 1903, vol. I (1825–1838), p. 330.

architettate, dirette e naturalmente frequentate da tutti quei membri della nobiltà e dell'alta borghesia che di passione musicale si nutrono e che della pratica musicale attiva spesso hanno fatto un impegnativo *hobby*. Le cronache cittadine del tempo e le rievocazioni a posteriori sono prodighe di notizie sui divertimenti musicali e sulle virtuosistiche esibizioni strumentali o canore di tanti distintissimi dilettanti. “La Società milanese, a quest'epoca, è una società filarmonica per eccellenza. Molti nobili coltivano la musica al punto da ingelosire gli artisti di mestiere”, osserva il Barbiera.

L'esecuzione della *Creazione* di Haydn ai Filodrammatici e al Casino dei Nobili ha fatto dunque entrare Verdi in contatto con i più scelti intenditori musicali. Tra i quali, per sua testimonianza, il conte Renato Borromeo, che lo incarica di lì a poco di comporre la musica per una cantata, probabilmente per nozze, e il conte Pompeo Belgiojoso. Questi aristocratici soci della Filarmonica sono personaggi con cui Andrea Maffei è in amichevole, costante relazione. Particolarmente intensi risultano i rapporti di intrinsechezza con tutti i membri della famiglia Belgiojoso, nobile casato in cui la passione per la musica è un elemento predominante: “la famiglia Belgiojoso è tutta una famiglia di artisti: il principe Emilio incanta con la sua voce di tenore, il conte Pompeo possiede tale voce di basso, che Gioachino Rossini lo vuole a Bologna per eseguire il suo *Stabat Mater*, il conte Antonio compone Notturmi, Oratori, Messe e *La figlia di Domenico*, operetta che rappresenta al Teatro Re”, ci racconta il Barbiera. Anche

Francesco Hayez, il notissimo pittore, intimo amico del Maffei⁷⁾ e che insieme a lui frequenta spesso le serate musicali in casa Belgiojoso, ce ne dà nelle sue *Memorie* questa vivace descrizione: “(...) è cosa nota a Milano che l'elemento musicale è quasi innato nella famiglia Belgiojoso. Udii in quella medesima casa ripetutamente la Giuditta Pasta, Ronconi il vecchio, conobbi la Taglioni e molti artisti di vaglia, e altri che acquistarono più tardi molta celebrità. I concerti si alternavano con cene improvvisate, così dette *risottti*, e la padrona di casa che ne era l'anima, spesse volte ne serviva essa stessa la tavola, ciò che rendeva più piccante il divertimento”⁸⁾.

Maffei è inoltre molto amico del conte Carlo di Belgiojoso, appassionato cultore, invece, di letteratura e reputato pittore⁹⁾. Della sua amicizia con la più famosa rappresentante della famiglia, cioè con Cristina di Belgiojoso, una delle figure femminili più complesse e più appassionanti del Risorgimento, diremo in seguito¹⁰⁾.

Nell'ambiente intellettuale della Milano di questi anni – caratterizzato, a un livello forse mai più raggiunto, da strettissimi rapporti tra mondo letterario, artistico, teatrale, musicale – Maffei, con la sua versatilità, è il mediatore per eccellenza di mutue suggestioni, è l'animatore culturale più atto a farsi portavoce delle istanze più vive di novazione. Ricerchatissimo in ogni ambiente egli risulta presenziare con un ruolo non secondario ad ogni “avvenimento” del mondo culturale; si tratti delle esclusive feste private nelle residenze nobiliari¹¹⁾, o delle Esposizioni annuali

7) Cfr. quanto detto nell'Introduzione, e oltre nel testo.

8) F. HAYEZ, *Le mie memorie*, con appendice a cura di G. Carotti e con discorso di E. Visconti Venosta, Milano, 1890. Cfr. anche l'edizione a cura di Fernando Mazzocca, Vicenza, 1995.

9) Alla morte di Carlo di Belgiojoso, nel 1882, Giulio Carcano scriverà desolato al Maffei: «Anche lui se n'è andato (...) col Dupré, coll'Hayez, con gli altri dei nostri migliori amici. Non so se sieno da compiangere (...)» (*Lettere di Giulio Carcano alla famiglia e agli amici (1827-1884)* con una prefazione di Giovanni Rizzi, Hoepli, Milano, 1887).

10) Cfr. p. 194.

11) Memorabile, nelle minuziose cronache del tempo, la festa in costume data

il 30 gennaio 1828 dal conte ungherese Giuseppe Batthyany, che riproponeva, attraverso le scelte tematiche operate per le quadriglie e per le maschere singole dagli illustri partecipanti, i più popolari personaggi della narrativa storica (Scott, Manzoni, la Cottin, Byron) e del melodramma (Rossini, Donizetti, Pacini) contemporanei (Hayez, Electa, 1983, p. 147). Sia gli anonimi «appendicisti» musicali che il Francesco Pezzi della «Gazzetta di Milano», nel descrivere «la splendida abitazione del conte (...) come per incanto trasformata in una specie di diorama» (A. GIANETTI, cit., p. 77) ed i «quadri semoventi» rappresentati dalle quadriglie, non mancano di notare – tra i più ammirati animatori della festa – «il giovane e bellissimo poeta Andrea Maffei, unito alla quadriglia di Caterina de' Medici» (Hayez, Electa, cit., p. 147).



Un'accademia musicale in casa Branca a Milano nel 1838. Dipinto di Fulvia Bisi. Collezione L. Cambiasi, Varese.

di Brera – a cui, come amico e consulente di artisti e come collezionista in proprio non può mancare –, delle varie Accademie vocali e strumentali, delle “prime” alla Scala e agli altri teatri milanesi. Ed è, naturalmente, ospite assiduo dei trattenimenti musicali proposti nei vari salotti: quello dei Belgiojoso – come abbiamo visto –, quello della contessa Rosa Bargnani (carissima amica sua e della moglie), che “delizia tutti con il suo canto di soprano” ed alla quale dedica una canzone sulla musica, quelli di casa Dandolo e di casa Carcano. Particolarmente apprezzato per i suoi trattenimenti musicali è il salotto di Paolo Branca, del quale sono protagoniste le figlie: Matilde, celebre can-

tante⁽¹²⁾, Luigia, Emilia, che diverrà moglie di Felice Romani, e la primogenita Cirilla, provetta pianista soprannominata “il Liszt delle pianiste lombarde”. Un noto quadro di Fulvia Bisi raffigura un *Concerto in casa Branca* nel 1838 e nel dipinto sono stati ravvisati Donizetti seduto al piano, Rossini che batte il tempo e Cirilla che canta, circondati da Liszt, Thalberg, la Pasta, la Grassini, il conte Belgiojoso, Felice Romani ed altri come spettatori. Fu forse in occasione di questa eccezionale accolta che Cirilla musicò la canzone di Andrea Maffei in onore di Rossini⁽¹³⁾ e “ne fe’ un coro che venne eseguito alla presenza di lui, felicissimo” come ci racconta una testimone diretta, Emilia

12) Di lei F. Hayez eseguirà nel 1851 un ritratto (*Ritratto della cantante Matilde Juva Branca*, Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna) che, per l'eccezionale capacità di analisi psicologica, è tra i più popolari nella serie dedicata dal pittore ai grandi protagonisti del Risorgimento e a tanti personaggi di spicco della Milano ottocentesca. L'altissima qualità del dipinto sarà con prontezza evidenziata da Maffei in un sonetto: «Versi che, oltre a suggerire il fortissimo impatto emotivo (la cui intensità rimanda ai ritratti di Tiziano) di questa straordinaria apparizione femminile, ricordano l'amicizia fra il poeta e l'effigiata, che fu tra le più brillanti presenze nel salotto della contessa Clara» (AA.VV., *L'Ottocento di An-*

drea Maffei, cit., p. 214). Il componimento poetico del Maffei apparirà pubblicato nell'ottobre 1851 nel giornale del Lloyd di Trieste ed in seguito entrerà nel volume di liriche edito nel 1858 (A. MAFFEI, *Versi editi ed inediti*, cit., p. 76).

13) Scrive Rossini a un amico di Bologna: «Le mie serate musicali fanno qualche sensazione qui in Milano. Dilettanti, artisti, maestri, tutti cantano nei cori (...). Madama Pasta canterà venerdì prossimo (...). Le persone più distinte sono ammesse alle mie serate (...)». (F. TOYE, *Rossini*, Accademia, 1976, p. 176).

Branca, poi in Romani, nel volume biografico dedicato al marito¹⁴. Pubblicazione, questa, che illumina, sovente con gustosa vivacità, la familiarità di rapporti che caratterizzava le “riunioni serali intime” della Milano musicale, durante le quali i poeti che vi erano ospiti abituali, ossia “Felice Romani, Andrea Maffei, Cesare Arici, Giulio Carcano, Luigi Toccagni, Vito Beltrani ed altri, improvvisavano lì per lì delle strofe in versi che i maestri Donizetti, Coccia, Mercadante, Lauro Rossi, Coppola, Nini, Mandanici, ecc. mettevano subito in musica, ed a prima vista venivano cantati da dilettanti ed artisti”; tanto che, nell’ampia sala di casa Branca, “Tutto serviva di leggio, il cembalo a coda, i tavolini, i braccioli delle poltrone, i ginocchi degli scrittori stessi”.

Del resto, se Maffei risulta frequentare assiduamente le varie riunioni musicali è vero anche che “tutte, o quasi tutte le signore o i signori filarmonici più cospicui andavano in casa Maffei, dove si tenevano spesso ammiratissimi concerti, specialmente in ono-

re dei forestieri illustri che vi erano presentati”¹⁵. Dal 1834, infatti, si è aperto a Milano, in casa Maffei, nella via dei Tre Monasteri, quello che viene oggi considerato il più noto salotto italiano dell’Ottocento. Se lo si ricorda solo come “salotto della Contessa Maffei”, dal titolo del volume, ristampatissimo, ad esso dedicato dal Barbiera, ciò è dovuto anche al fatto che, dopo la separazione di Andrea dalla moglie Clara¹⁶, avvenuta nel 1846, sarà essa a continuare la consuetudine fino ai suoi ultimi giorni di vita, ossia fino al 1886. Che poi in realtà il salotto accennasse, sotto l’influenza di Carlo Tenca¹⁷ (nuovo compagno sentimentale di Clara), il proprio carattere politico divenendo simbolo di cenacolo patriottico dove andavano preparandosi i destini unitari dell’Italia, è opinione espressa dal Barbiera (divenuta poi opinione comune) al quale faceva comodo, vista l’impostazione agiografica e celebrativa dell’opera, collegare l’allontanamento del “tiepido” Maffei con una svolta rivoluzionaria del salotto¹⁸. Resta il fatto

14) *Felice Romani e i più reputati maestri di musica del suo tempo*. Cenni biografici e aneddotici raccolti e pubblicati da sua moglie Emilia Branca. Torino, Loescher, 1882, p. 195. All’uscita del libro Emilia Branca Romani scriverà a Maffei: «Preziosissimo amico, oh! quanti e quanti ringraziamenti Le debbo, e quanta riconoscenza sento in cuor mio per Lei (...) per i due bellissimi e lusinghieri scritti che Ella si compiacque dirigermi sul mio *Felice Romani*! Iddio ne la rimeriti per il gran bene ch’essi mi fecero, quantunque vi si scorga il dettato di un animo squisitamente gentile e benevolo verso d’un’antica amica, vedova d’uno de’ più affezionati e caldi ammiratori del di Lei sublime ingegno. Le sue preziose parole scesero come balsamo nel mio cuore, confortandolo nelle dubbiezze in cui versava, perché danno a sperare che il mio libro sarà letto, e che da esso venga alla fin fine apprezzata l’anima grande del mio Romani, non solo come scrittore, ma ancora come uomo e come cittadino, unico scopo per cui il libro è fatto (...)». (Lettera inedita; Torino, 7 giugno 1882).

15) R. BARBIERA, *Il salotto ecc.*, cit., p. 80. Si legga, nello stesso testo, la descrizione –nella rievocazione della contessa Clara– delle esibizioni nel 1838, in casa Maffei, di Liszt (il quale «quando si sedeva al piano, si levava lento lento i guanti gialli e lì buttava, con un gesto da imperatore, l’uno a destra e l’altro a sinistra, perché le dame li raccogliessero») e di Thalberg (la cui «avidità di lucro s’accordava un po’ male con le sue arie», tanto è vero che suonando «al cospetto di signore, letterati ed artisti, egli pretendeva di essere pagato»). Meritevole comunque di nota il fatto che Franz Liszt, inviando nel 1838 da Milano alla «Gazette musicale» di Parigi un suo articolo, affermi: «Sapete voi che esistono poche città in Europa dove la musica sia coltivata con tanto fervore quanto nella società milanese?» (in: «Gazette musicale», 27 maggio 1838, cit. da G. BARBLAN, *Beethoven in Lombardia nell’Ottocento*, in: «Nuova Rivista Musicale Italiana», ERI, Roma, 1972, I, p. 33).

16) *Clara Maffei*, nata contessa Carrara–Spinelli, era nata a Bergamo nel 1814. Il matrimonio era stato celebrato a Milano il 10 marzo 1832.

17) *Carlo Tenca* (1816–1883), giornalista e critico letterario, era uno degli ospiti più assidui del salotto Maffei. Collaboratore di parecchi periodici milanesi, diresse la «Rivista Europea» e, dopo il ’48, «Il Crepuscolo». Dal 1860 fu Deputato del Regno.

18) Il Barbiera (Venezia 1851–Milano 1934), frequentatore del salotto nei suoi ultimi anni di attività, ebbe come «informatrice» probabilmente l’ormai anziana contessa. Vi aveva tuttavia conosciuto anche Maffei che, dal 1868, aveva ristabilito affettuosi rapporti con la moglie ed era spesso presente nel salotto di lei. In alcune lettere, tuttora inedite, inviate all’ottuagenario letterato, il giovane memorialista, che allora però tentava la strada della poesia, conoscendo certo la sollecitudine sempre dimostrata da Maffei nei confronti dei giovani alle prime armi, si sprofonda in lodi sperticate: «(...) Beati noi giovani se potessimo avere nelle nostre labili fantasie una sola scintilla di quell’incendio divino che arde nel suo gran cuore di poeta! Noi giovani siamo ammalati, e troviamo conforto soltanto ammirando l’opera di chi ci ha preceduti. Voleva presentarle in umile omaggio, com’era debito mio, il mio volume *Simpatie* in cui parlo del Carrer, del Dall’Ongaro, del Somma e d’altri suoi amici cari e compianti (...). Spero che potrà trafugare copia a qualche amico e mi affretterò, allora, se sarà possibile offrirlo a Lei, che ammiro con entusiasmo e che amo come uno dei più splendidi elargitori di poemi d’altre patrie che anche per forza del genio suo si sono dippiù assorellate alla nostra (...)» (Milano, 18 dicembre 1876). E qualche anno più tardi: «Amico e maestro mio. Mi permetto inviarle il mio volume di *Liriche moderne* dov’ella occupa nobilissimo posto. Legga la prefazione, se la mia prosa non l’annoia; legga la mia lirica a mia madre lontana, se la mia poesia non l’infastidisce. E mi dica il parer suo, il suo giudizio prezioso. Mi dica dove fui debole, dove ho sbagliato. Dai grandi io ho estremo bisogno e caldo desiderio d’imparare (...). Io vado proprio superbo dell’affetto suo, o forte e gentile sfidatore di secoli! (...)» (Milano, 6 luglio 1881).

che mentre tra i frequentatori di casa Maffei del periodo precedente la separazione spiccano a più riprese i nomi di liberali, di manifesti patrioti, di personaggi comunque sospetti alle autorità governative austriache, dopo la fiammata del '48 la svolta in senso moderato, filocavouriano e filomonarchico, del salotto provocherà le ire dello stesso Mazzini⁽¹⁹⁾.

Ma dal 1834 al 1846, quindi per ben dodici anni, è Andrea Maffei a raccogliere in casa propria, e a presentare alla moglie, tutte le più rilevanti personalità della vita culturale e mondana italiana e straniera, nel periodo più splendido del salotto. Il prestigio di cui il letterato gode, la competenza che gli è riconosciuta in ambito letterario, artistico, musicale, le eccezionali entrate che possiede nel campo editoriale sono in questi anni certamente "un richiamo ben più sostanzioso che non la grazia sorridente della giovanissima contessa Clara. Essa rappresenta, certo, l'ornamento gentile della femminilità, da cui un salotto non può prescindere, ma il suo ruolo, checché voglia farci credere il Barbiera, non va probabilmente oltre quello di permettere agli ospiti di vergare per lei qualche verso sull'Album"⁽²⁰⁾ a ciò pre-

disposto o di esercitare una più o meno discreta galanteria"⁽²¹⁾.

"Per un ventennio Andrea Maffei a Milano contava fra i potenti" ci dice ancora il Barbiera. "Fu egli che accolse benevolo pel primo Vincenzo Bellini, il maestro catanese, e che lo raccomandò ai magnati della Scala perché gli fosse concesso il battesimo dell'arte: il *Pirata* fu rappresentato per le intercessioni del Maffei"⁽²²⁾. Quanto la voce di questi fosse ascoltata, veggio anche dalle preghiere di soccorso che a lui innalzavano uomini non nati a pregare"⁽²³⁾.

Questo è dunque il Maffei che emerge dalla cronaca degli anni in cui Milano è la riconosciuta capitale culturale della penisola, il luogo in cui tutti gli intellettuali, dentro e fuori i confini del Lombardo-Veneto, desidererebbero poter vivere e operare. Applauditissimo traduttore di capolavori stranieri, nume tutelare del salotto più ambito, vezzeggiato ospite di ogni aristocratico ritrovo, a lui ricorrono letterati e artisti per averne consigli e raccomandazioni. Ha conoscenze ed entrate negli ambienti teatrali e musicali, è amico dei più noti librettisti, è in familiarità con i compositori più famosi, che spesso trovano ne-

19) In una lettera a Giulietta Pezzi, sua sfegatata seguace e intima—prima della separazione—dei Maffei, Mazzini così inveisce: «Sono compreso di vergogna perenne, non pe' nostri poveri giovani, i quali si struggono con me, ma pe' moderati italiani, per gli uomini e le donne—Voi eccettuata—di casa Maffei e delle mille case Maffei disseminate su e giù per l'Italia; non hanno core, non ombra d'orgoglio, non pudore degli stranieri, che guardano stupiti alla loro pacatezza d'animo, coll'Austria a due passi» (R. BARBIERA, *Il salotto ecc.*, cit., pp. 291–292).

20) *L'Album* del salotto sarà donato da Clara Maffei a Giuseppe Verdi. Antonio Monti, che ebbe occasione di sfogliarlo in casa Carrara—Verdi a Sant'Agata, rileva che molte pagine vi sono state tolte ed altre aggiunte e che molti degli autografi che vi appaiono dovettero esservi inseriti dal musicista, appassionato collezionista di firme famose (di cui spesso fu rifornito, come vedremo, da Maffei stesso). Ma certo numerose restano le pagine dell'*Album* che testimoniano la varietà e la qualità della frequentazione del salotto nel «periodo Maffei». Uno degli ultimi documenti compresi nell'*Album* è un biglietto d'auguri a Verdi per il giorno di San Giuseppe del 1885 inviato assieme da Andrea e Clara Maffei (Cfr. A. MONTI, *Una passione romantica dell'Ottocento*, Garzanti, Milano, 1940, p. 118 ss.).

21) M. MARRI TONELLI, *Il prestigio dell'uomo di cultura*, in: AA.VV., *L'Ottocento di Andrea Maffei*, cit., p. 27.

22) Alla morte di Bellini, avvenuta nel 1835 a Puteaux, presso Parigi, l'editore

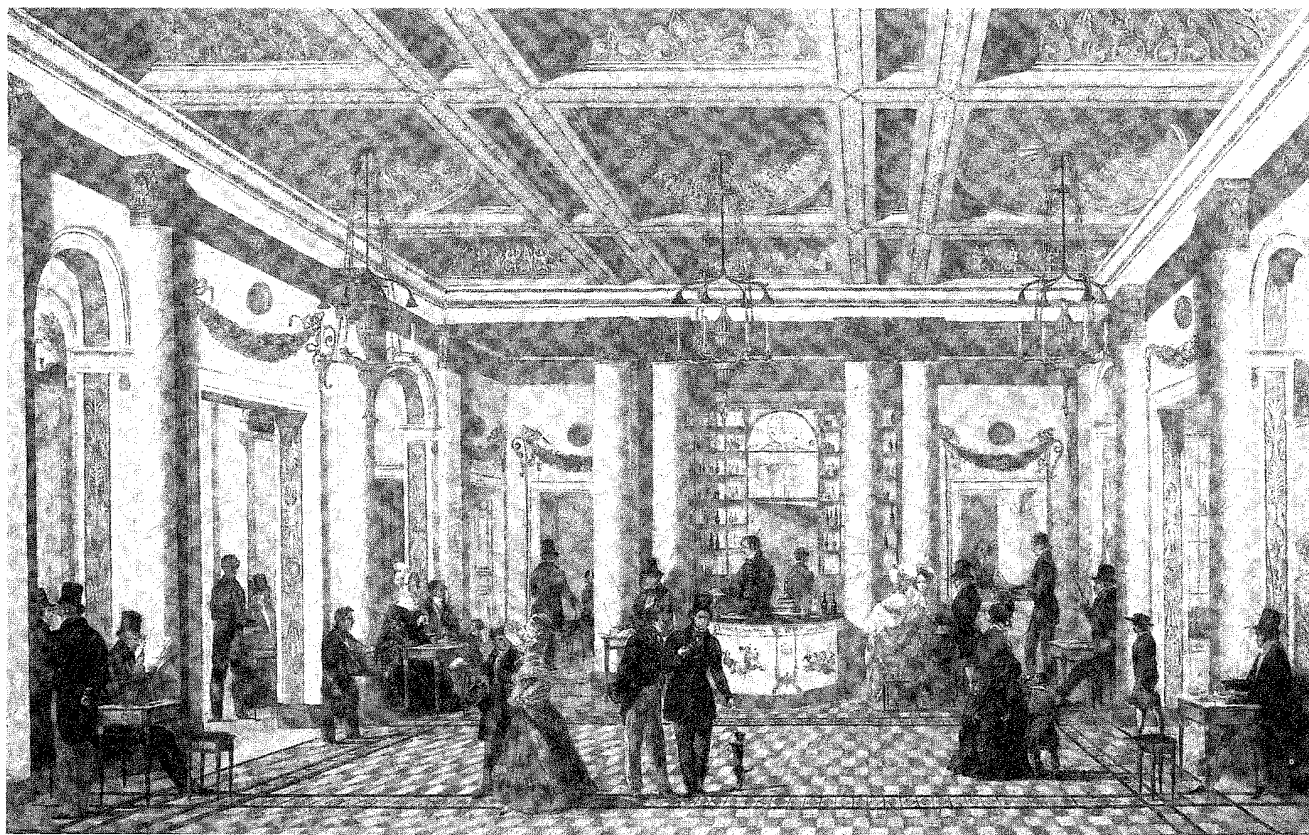
Ricordi propone a Donizetti di comporre una cantata in sua memoria, su versi di Andrea Maffei. Donizetti senza esitazioni risponde: «(...) ben felice di far questo, non sto che in aspettativa de' bei versi del Chiarissimo Maffei, che avrà doppio soggetto a piangere, cioè la morte di un amico, e l'unione de' suoi versi alla mia musica». La composizione, *Lamento per la morte di Bellini*, per canto e pianoforte, viene dedicata a Maria Malibran, grande interprete belliniana (Cfr. G. ZAVADINI, *Donizetti. Vita Musiche Epistolario*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1948). Per quanto riguarda l'appoggio che Maffei avrebbe dato a Bellini per la rappresentazione del *Pirata* vedasi anche quanto dice Abbati: «Vi si affidò ad esempio Bellini nel 1827, trattandosi di allestire alla Scala la sua bella opera, *Il Pirata*, composta su libretto di Felice Romani: altro frequentatore, costui, del salotto artistico—patriottico—mondano di Clarina. Il *Pirata*, di fatto, veniva presentato alla Scala per le intercessioni del Maffei, che accoglieva benevolo il giovane catanese nella sua prima e vittoriosa calata su Milano, concedendogli la più ampia fiducia e raccomandandolo di forza ai regi e imperiali reggitori della Scala. Allora Giuditta Turina, che più tardi aprirà a sua volta un salotto nel centro lombardo, non era ancora spuntata nel cielo sentimentale di Bellini. In quel cielo (...) ci stava Andrea Maffei, riverito alla Scala non meno che nelle signorili dimore dei Barbò, dei Belgiojoso e dei Litta, dal Bellini assiduamente frequentate» (F. ABBATI, *Giuseppe Verdi*, Ed. Ricordi, Milano, 1959, vol. I, p. 622).

23) R. BARBIERA, *Il salotto ecc.*, cit., p. 148.

gli autori da lui tradotti argomento per le loro opere e frequentano con assiduità il suo salotto (e Donizetti, secondo le illazioni di qualche cronista, sarebbe addirittura innamorato della contessina Clara)²⁴. Tanti i giovani artisti che a lui si rivolgono sperando di poter entrare a far parte di quel mondo dorato che gli gravita attorno. Un mondo fatto di morbidi salotti, di teatri scintillanti, di animati, eleganti caffè dove si incontrano

tutti quelli che contano. Anche il giovane Verdi forse...

Ma per Verdi lo sfavillare di luci e lo scrosciare di applausi hanno avuto breve durata. Se è vero che in questo ambiente ha potuto attivare i contatti che gli permetteranno di arrivare a rappresentare il suo primo melodramma alla Scala, la strada che deve percorrere è ancora lunga e impervia.



Il caffè dei Servi a Milano. Dipinto di Giuseppe Bernardino. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

24) Pienamente convinto dell'intimità dei rapporti di Maffei con i maggiori musicisti doveva essere l'Abbiati che, nel primo volume della sua monumentale biografia verdiana, citando la scenetta «vera o non vera, certamente verosimile» descritta dal Barbiera e avente come attori d'eccezione Bellini, Rossini e

Mercadante, immagina che proprio Maffei abbia svolto le funzioni di «cronometrista 'ante litteram' o semplice giudice di gara» della corsa su un piede solo, in cui i tre musicisti, usciti piuttosto allegri da un'osteria, si erano sfidati (F. ABBIATI, cit., vol. I, pp. 622-623).

Fino al Nabucco

Piuttosto scarse sono le fonti di cui hanno potuto servirsi i biografi verdiani per ricostruire i primi anni di attività del musicista a Milano. C'è innanzitutto il suo racconto autobiografico¹⁾, trascritto da Giulio Ricordi e pubblicato da Folchetto, un documento quindi indiretto e redatto più di quarant'anni dopo gli avvenimenti descritti. Peraltro una fonte a cui tutti, in mancanza d'altro, hanno dovuto fare ricorso e che quindi ha formato l'ossatura portante di una ricostruzione cui non molto si è trovato da aggiungere. Volente o nolente ogni studioso verdiano ha dovuto fare i conti con questa narrazione approssimativa, nonostante le evidenti confusioni cronologiche in essa contenute e il tono che alterna gli stilemi del dramma a forti tinte con quelli dell'epopea, con improbabili inserti dialogici tipo "sceneggiata". Altre testimonianze a posteriori di Verdi (un'intervista rilasciata a Michele Lessona nel 1868, una lettera all'Arrivabene del 1874 e una a Ricordi del 1876) non hanno contribuito a illuminare più di tanto il quadro. Esiste anche, sebbene non abbondante, la corrispondenza epistolare di Verdi risalente al periodo in questione, ma si sa quanto spesso siano avare e reticenti le lettere del musicista. Sintetizzeremo perciò gli avvenimenti di questi anni, considerato tra l'altro che, come si dirà poco oltre, non possediamo elementi sufficienti per provare l'instaurarsi di rapporti di collaborazione, durante il periodo considerato, tra Verdi e Maffei. Ci avvarremo però di questo veloce *excursus* per aprire alcuni spiragli sulla concomitante attività di quest'ultimo; utili a illuminare – sempre in relazione all'assunto della presente analisi – la dimensione (tanto poco nota quanto fraintesa) del personaggio.

1) Cfr. nota 2, pag. 32.

Caro Piazza
COLLEZIONE
SELETTA
E. S. M. I.
Mi ti ricevo questo foglio e ti dico
che è il Reg. Sig. Francesco Maffei
direttore della tipografia Piana.
E con esso la gran tempo giunta
buona e buona persona e non
cibo a ricordarvi il mio saluto
d'opera a te presentato. Tu puoi
giocargli fatto in memoria della
nostra antica amicizia, della
quale, io spero, non ti sarai di
menticato, come io ne so, quel
lungo lettera, scrivendo la
ricordanza. Amami e sta
bene
Viva di Verito M. Maffei
in 28/1853

Lettera autografa di Andrea Maffei ad Antonio Piazza. Biblioteca Nazionale Braidense, Milano.

Tornando a Busseto da Milano, nel luglio 1835, Verdi porta con sé un libretto d'opera. Glielo ha fornito – secondo quanto egli ci racconta – il maestro Massini, direttore dell'Accademia dei Filodrammatici. Autore del libretto sembrerebbe essere²⁾ il dottor

Antonio Piazza, impiegato governativo come Andrea Maffei e di lui amico³⁾. Nel 1829 il Piazza si è fatto conoscere come puntuale traduttore dal francese della *Storia della letteratura alemanna* di François Adolphe Loève-Veimars, testo che ha costituito uno dei più sostanziosi e documentati contributi rivolti a divulgare in Italia la conoscenza della cultura d'Olttralpe. Distintosi poi come dinamico giornalista, è subentrato nel 1834 a Felice Romani come direttore de "Il Corriere delle Dame". Collabora anche alla ufficiale "Gazzetta privilegiata di Milano", della quale diverrà direttore nel 1837. Interessato di critica teatrale e musicale frequenta con assiduità l'ambiente dei dilettanti Filodrammatici e quelli teatrali⁴⁾.

Sul libretto Verdi comincia a lavorare nel corso dell'anno seguente, proprio mentre la sua vita è contrassegnata da eventi che sembrano ancorarlo definitivamente al paese natale. Infatti nel marzo 1836 viene nominato maestro della scuola di musica di Busseto e nel maggio dello stesso anno si sposa con Margherita, figlia del suo generoso protettore Antonio Barezzi. Ma che i suoi pensieri continuino a essere rivolti altrove lo dimostra il fatto che meta del viaggio di nozze è proprio Milano.

Gli anni bussetani del musicista, per quanto risultino densi d'impegni, sono anche anni contrassegnati dall'insoddisfazione. "Io passo la mia più bella gioventù nel nulla", scrive nell'ottobre 1836 al mae-

stro Massini, che è il tramite dei suoi contatti con Milano⁵⁾. Insegnare gli piace poco, il piccolo ambiente provinciale, gretto e soffocante, gli è insopportabile. Vuole scrivere opere, anzi una la sta scrivendo, ma le vuole scrivere non per Busseto bensì per Milano, per la Scala. Per questo supplica il Massini di "informarsi di tutto e di renderlo avvertito il più presto che può"⁶⁾. È difficile da lontano mantenere i contatti, allacciarne altri, trovare le giuste raccomandazioni.

Nel marzo del 1837 nasce la figlia Virginia, e nel luglio 1838 vede la luce un maschietto, Icilio. Ma di lì a poco la piccola Virginia muore, gettando la famiglia in una cupa desolazione. È necessario reagire, cercando di dare una svolta decisiva alla propria vita. Così nel settembre 1838, rompendo gli indugi, Verdi e la moglie, grazie a un ennesimo prestito del buon Barezzi, si recano a Milano.

Quando vi giungono, l'8 settembre, la città è in pieno fermento e brulica di ospiti, affluiti da tutta la penisola e da ogni nazione dell'impero. Due giorni prima si è infatti svolta, nel Duomo addobbato a festa, la cerimonia di incoronazione, con la corona ferrea di re di Lombardia, del nuovo imperatore Ferdinando I e ancora sono in pieno svolgimento cerimonie di gala, cortei e spettacoli in onore delle Imperiali e Regie Maestà: Ferdinando, appunto, e la moglie Maria Anna Carolina di Savoia⁷⁾.

La successione al trono del nuovo imperatore,

2) Il condizionale è d'obbligo in quanto da una lettera di Verdi al suo maestro di musica Vincenzo Lavigna del 5 agosto 1835 si apprende che è in attesa di notizie di un libretto che gli «doveva scrivere il Tasca». Questo Tasca, che Verdi non nominerà più in seguito, è da identificarsi con il «nobile Ottavio Tasca» che se nel 1830 aveva scritto un'ode «in occasione del natalizio di S.M. [ovvero l'imperatore Francesco I] che il diario cittadino stampò nelle sue colonne» (A. GIANETTI, *Trentaquattro anni di Cronistoria Milanese* ecc., cit., p. 129), diverrà per breve tempo popolarissimo per *La lettera del croato*, che è invece una feroce satira contro i tedeschi. Il Tasca è tra le conoscenze di Maffei (cfr. *Lettere di vari personaggi a Ottavio Tasca* [tra cui una di Maffei], in «Bergomum, XXV, 2, Bergamo, 1941) e lo resterà a lungo, dal momento che nel Fondo musicale della famiglia de Lutti di Riva del Garda esiste una ballata per mezzosoprano la cui poesia è appunto del suddetto Ottavio Tasca (Cfr. G. CALLIARI, *Il fondo musicale «de Lutti»*, in: AA.VV., *Dentro la Musica... Itinerari alla scoperta del Fondo «Silvio Pozzini» della Biblioteca Civica di Riva del Garda*, Comune e Biblioteca di Riva del Garda, 1993, p. 30 ss.). Della famiglia de Lutti, stabile punto di riferimento di Maffei dagli anni '50 in poi, si tratterà nell'ultimo capitolo del volume.

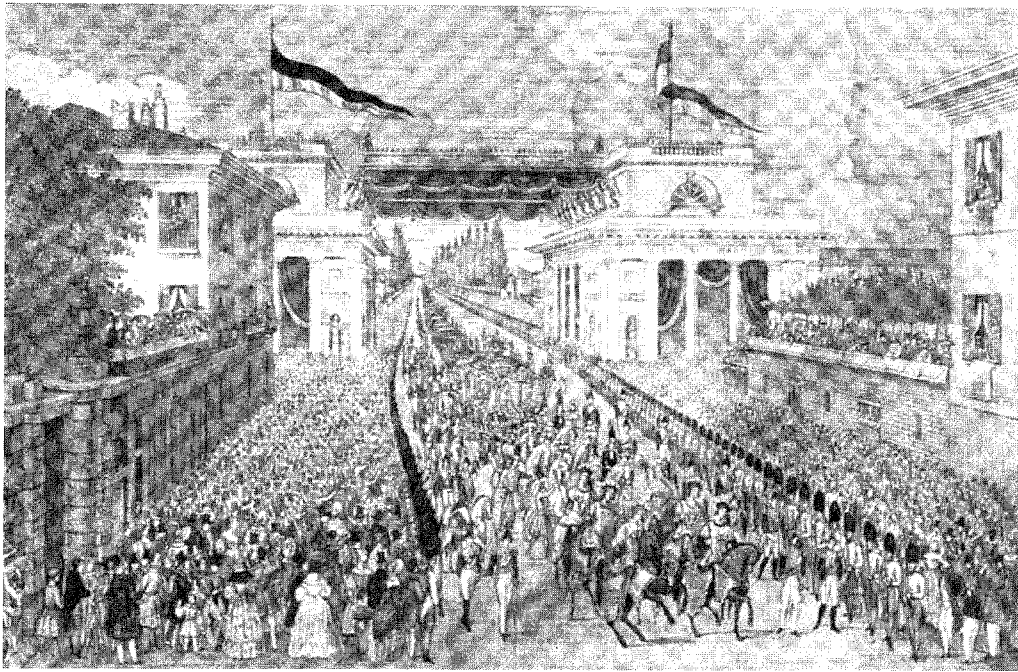
3) «Tanti saluti dall'amico Piazza, il quale spera di vedervi a Milano il prossimo corrente, come avete promesso alla Fogliani» scrive Maffei al poeta Jacopo Cabianca. Lettera del 28 ottobre 1842 in: E. Ventura, *Jacopo Cabianca. I suoi amici, il suo tempo*, Vianello, Treviso, 1907, p. 290.

4) Il Piazza risulta autore del testo di una *Cantata* in onore del soprano Maria Malibran, idolo dei milanesi, eseguita alla Scala il 17 marzo del 1837: «Il giornalista Piazza si offerse per la poesia; Donizetti per la composizione della Sinfonia, per la musica il Pacini, il Mercadante, il Coppola ed il Vaccai (...) Si offerse pure gratuitamente l'orchestra, i cori ed il corpo di ballo del Teatro della Scala» (Cfr. A. GIANETTI, cit., pp. 360-361).

5) Cit. in C. GATTI, *Verdi*, Mondadori, Milano, I edizione Le Scie, 1981, p. 114.

6) Id.

7) L'imperatrice d'Austria è figlia di Vittorio Emanuele I di Savoia. I matrimoni tra gli Asburgo e i Savoia sono una consuetudine, che si rinnoverà nel 1842 con le nozze tra il futuro re Vittorio Emanuele II e Maria Adelaide, figlia del viceré arciduca Ranieri.



Solenne ingresso dell'imperatore Ferdinando I in Milano (1 settembre 1838). Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

avvenuta nel 1835 alla morte di Francesco I, ha suscitato grandi speranze tra gli intellettuali progressisti e liberali di tutto il Lombardo-Veneto. Egli viene dipinto come un uomo di carattere mite e conciliante, capace di far dimenticare le dure repressioni esercitate dal suo predecessore. Ha infatti concesso l'amnistia ai condannati politici dello Spielberg e sembra la persona più adatta a rinverdire lo spirito illuminato dell'età delle riforme teresiane e giuseppine. In questo senso viene inteso anche lo spazio privilegiato che egli dimostra di voler affidare alla cultura e in particolare alle arti; numerosissimi sono stati e sono infatti gli acquisti e le committenze di opere di artisti lombardi da collocare nella galleria del Belvedere a Vienna. Nel moltiplicarsi di ammodernamenti urbani, di restauri, di abbellimenti che hanno preceduto, a Milano, la cerimonia dell'incoronazione, a Francesco Hayez, il più noto e acclamato artista del mo-

mento, è stata affidata una commissione particolarmente significativa: quella di celebrare, nel luogo più emblematico del potere (ossia nella Sala delle Cariatidi di Palazzo Reale) la nuova era di concordia politica e di prosperità civile, eseguendo un grande affresco dedicato all'*Allegoria dell'Ordine Politico di Ferdinando I d'Austria*. Per questa impegnativa opera Hayez ha scelto come consulente iconografico Andrea Maffei, col compito di fornirgli tutti gli elementi e i personaggi simbolici necessari ad illustrare la complessa allegoria del potere imperiale⁸⁾. Maffei è infatti da parecchi anni l'intellettuale più vicino all'artista, ed ha spesso concorso all'ideazione dei suoi grandi dipinti storici, suggerendogli non solo le scelte tematiche ma anche quelle particolari soluzioni iconografiche e d'atmosfera e quella valenza evocativa decifrabile in chiave politica che tanto hanno contribuito alla partecipata adesione del pubblico e della critica, confermandolo

8) Si vedano, al proposito, i contributi di F. MAZZOCCA, *Hayez a Palazzo Reale: la sala delle cariatidi e la politica artistica asburgica*, in: *Hayez*, cit., pp.

200-210 e Maffei consulente iconografico e mediatore: *il sodalizio con Hayez*, in: AA.VV., *L'Ottocento di Andrea Maffei*, cit., pp. 86-89 e 98-101.

caposcuola riconosciuto della pittura romantico-risorgimentale⁹⁾.

Le speranze di conciliazione suscitate dal nuovo imperatore giustificano dunque il diffuso clima di giubilo e il fatto che in occasione del suo soggiorno in città per l'incoronazione siano stati mobilitati anche i ritrattisti più in voga ed i poeti di grido. Andrea Maffei è stato incaricato dall'Accademia dei Filodrammatici – nella quale sta per divenire Membro della Commissione dei Drammi – di comporre le parole di una scena lirica, la cui musica è stata affidata all'amico maestro Mazzucato, intitolata significativamente *La Pace*. Tale *scena lirica*, o cantata, non ha però esecuzione perché Maffei si è rifiutato di modificare il testo secondo i dettami della censura, che evidentemente considerava troppo "patriottici" l'insistenza sulle origini italiane dell'imperatrice Carolina, "bell'italo raggio", e il continuo invito rivoltole ad amare l'Italia: "*Salve Augusta! non porre in oblio! che l'Italia t'è madre e nutrice! che la vita, che il latte ti diè! Bella Italia, Pupilla di Dio! Se non t'ama chi madre ti dice! mente il labbro, tuo figlio non è. / Bella Italia, di ferro è quel petto! che d'affetto non arde per te (...)*"¹⁰⁾.

È invece entrata a far parte dei programmati festeggiamenti all'imperatore un'altra *cantata* intitolata *I voti de' Popoli Longobardi al Sire*, composta da Nicola Vaccai su parole del poeta bresciano Nicolini,

9) Sarà Giuseppe Mazzini a consacrare Hayez come pittore nazionale nel suo saggio sulla *Pittura moderna italiana*, pubblicato nel 1841: «Francesco Hayez (...) è il capo della scuola di Pittura Storica, che il pensiero Nazionale reclamava in Italia: l'artista più inoltrato che noi conosciamo nel sentimento dell'Ideale che è chiamato a governare tutti i lavori dell'Epoca. La sua ispirazione emana direttamente dal Popolo (...)».

10) *La Pace, scena lirica destinata ad eseguirsi sul Teatro Filodrammatico nel solenne avvenimento che la Sacra Maestà di Ferdinando I, Imperatore d'Austria ecc. s'incorona Re del Regno Lombardo-Veneto*, Ubicini, Milano, 1838. Molti anni più tardi, e in ben diverso clima spirituale e politico, la composizione di questa Cantata verrà presa a pretesto per mettere sotto accusa (e non sarà l'unica volta) la presunta disponibilità ideologica del Maffei. Ne parla egli stesso in una lettera al De Gubernatis: «Morto l'Imperatore Francesco, parve si aprisse per la Lombardia e per la Venezia un'era migliore. Furono amnistiati i prigionieri dello Spielberg, e fra questi il Borsieri, il Pellico, il Castiglia, il Confalonieri, il Porro, il Pallavicino che da giovinetto conobbi ed amai. Il nuovo sovrano venne a farsi

Al. Confalonieri

2

questo mattino uomin' più qualche
s'uno sotto l'ala che mi fa commu-
Dalla sf. Ghialdo, gen. d'anni Bragno
di' amore i due disegni tratti dalla storia
Giacca che la p'p'za consegnare al latere
di questo biglietto.

Ho che stanno in tua casa, qualche
tu me lo hai detto per consegnare non
mendo dal Corio e Corio ma di p'p'za di
dare alui la mia scusa e i miei com-
menti sulla sua p'p'za.

Forse cosa ingratissima per me allo-
tra per la tua condanna e per me.
che con la maggior stima e considerazione
mi saluto

Dalla studio il 17 ottobre 1837
Francesco Hayez

3

Lettera autografa di Francesco Hayez ad Andrea Maffei (Milano, 17 ottobre 1837). Biblioteca Comunale di Trento.

incoronare in Milano; tutta la città era in festa, e nessun patrizio, che mi sovven-
ga, si rifiutava dall'accostarlo. L'Accademia dei Filodrammatici volle anch'essa si-
gnificare il suo giubilo; vi era presidente il conte V. Borromeo, ed io socio ono-
rario, e fui pregato a comporre per quella occasione una Cantata, a cui dove-
va trovar le note il M.^o Mazzucato. Poteva io recusare? La scrissi. L'Austria in quel-
l'epoca pareva un granito incrollabile, e chi si voglia trasportare e que' giorni
troverà che io la scrissi senza invilir la mia penna, tanto è vero che mi tirai sul
capo i fulmini del giornale ufficiale di Modena. Delle poche copie stampate
non ne serbo alcuna; rammento però che, parlando dell'Italia, mi volgeva al
Sovrano con franca parola (...) e lo animava a regnare con scettro *temperato*, cioè
costituzionale. Ma la cantata non venne eseguita, perché ricusai di levare e mu-
tar frasi che non tornavano alla censura. Di questa poesia, non ufficiale, ma
fatta a preghiera d'un'accademia che sempre si mantenne indipendente
dai Governi non mi nego autore: ripeto tuttavia che in quei momenti di
riconciliazione nessuno avrebbe scritto in modo più libero» (cit. in A. DE
GUBERNATIS, *Ricordi biografici*, cit., pp. 185-187).

Accademia de' Filo-Drammatici di Milano

Li 10. giugno 1839

Il Presidente

M. Sig. Alessandro Quotario (real. Ass. Maffei)

Nella sessione generale della 10. corr. l'Accademia
è profata a nominarlo alla carica di: *Membro
della Commissione dei Drammi*, e nell'istanza
ad assumere toltamente la analoga funzione,
l'Accademia nutre la maggiore fiducia di ritrarre
dall'utile di *se* la cooperazione un nuovo lustro al
suo corpo istituto.

Aggiungo insieme l'affermazione della più distinta
firma.

Luigi De' Monti

M. D. P. S. S. S.

Atto di nomina di Andrea Maffei a Membro
della Commissione dei Drammi dell'Accade-
mia dei Filodrammatici di Milano (10 giu-
gno 1839). Archivio Storico di Riva del Garda.

in questo caso commissionata dal Conservatorio ed
eseguita alla Scala il 2 settembre.

Anche un giovane poeta, che l'anno preceden-
te ha dato alla luce un volumetto di versi, *I miei
primi canti*, unisce la sua voce al coro degli omag-
gi, pubblicando un inno, *L'Amicizia*, plaudente al

“migliore dei Monarchi”. Si chiama Temistocle
Solera. Certo Verdi non lo sa e non può neppure
immaginare che tra non molto sarà proprio questo
librettista in erba a rimaneggiare il libretto della sua
prima opera¹¹⁾. Senz'altro più interessato il musicista
risulta alla stagione d'autunno predisposta dalla Scala in

11) Curiosamente anche il veneziano Francesco Maria Piave, che presto assu-
merà il ruolo di fedele librettista di Verdi, risulta aver reso omaggio in versi al
nuovo sovrano. Scrive infatti Piave a Jacopo Ferretti -divenuto suo amico du-
rante gli anni trascorsi a Roma- che, avendo l'imperatore durante il successivo
soggiorno veneziano fatto visita allo stabilimento tipografico presso cui egli è
impiegato come correttore di bozze, ha avuto «il coraggio di apostrofarlo» con
un sonetto, che fedelmente trascrive nella lettera. Il sonetto -conclude- «sarà

quel che sarà ma Ferdinando e gli arciduchi mi ringraziarono e vollero che fosse
stampato. Lo manderò a Vienna e vedremo cosa nascerà. Ferdinando coll'amni-
stia generale mandata a Milano si è conquistato l'amore di questa povera Italia».
(Lettera del 24 ottobre 1838, cit. in: BRUNO CAGLI «Questo povero poeta
esordiente». *Piave a Roma, un carteggio con Ferretti, la genesi di «Ernani»* in «Bol-
lettino dell'Istituto di Studi Verdiani», 10, Parma, 1987, pp. 10 - 11).

onore dell'imperatore e di tutti gli illustri ospiti che onorano la città. La stagione è iniziata da poco e il cartellone prevede quattro opere di Rossini, un'opera nuova di Coppola e quattro grandi balli tra cui un *Nabucodonosor* del coreografo Antonio Cortesi.

Ma appena possibile Verdi riallaccia anche i contatti necessari ad aprire prospettive concrete per la sua opera. Si ritrova con gli Accademici Filodrammatici, naturalmente. Il Massini però non è più direttore del Teatro filodrammatico e quella strada sembra chiudersi. Cerca allora di mobilitare le sue altre conoscenze tra i dilettanti più influenti: il conte Borromeo, un certo ingegner Pasetti... e questi gli fanno balenare la possibilità di rappresentare l'opera alla Scala durante una delle serate di beneficenza organizzate dalla Pia Accademia Filarmonica. Verdi è costretto tuttavia a lasciare Milano per tornare a Busseto e tutto resta ancora una volta sospeso.

È comunque ipotizzabile, pur nella mancanza di dati certi, che il musicista fosse riuscito a ottenere assicurazioni abbastanza sostanziose. Infatti ben presto prende una decisione definitiva, a lungo rimuginata ma sempre rimandata. Il contratto che lo lega a Busseto è stato pattuito per un periodo variante dai tre ai nove anni; ma già alla fine di ottobre egli si risolve a dare le sue dimissioni con una lettera al Podestà in cui annuncia che, scadendo di lì a sei mesi il primo triennio, non continuerà nella sua attività di maestro di musica oltre il maggio 1839. Invece a febbraio, prima ancora che scadano i limiti di tempo pattuiti nel contratto, è a Milano definitivamente. E in aprile l'editore Canti – che già nel 1838 ha pubblicato le sue *Romanze per canto e piano* – fa uscire due nuove *Romanze* e un *Notturmo*, che viene recensito con favore dalla critica. Ma il suo melodramma?

Le testimonianze dei biografi sono abbastanza

discordanti nel cercare di ricostruire le cause della dilazione nella rappresentazione dell'opera, che dovrebbe andare in scena nella stagione di primavera e vi andrà invece nell'autunno. E anche nel tentare di spiegare attraverso quali vie Verdi ottenga di metterla in scena durante la stagione ufficiale della Scala. Né del resto è del tutto chiaro se l'opera infine rappresentata sia la stessa, su libretto del Piazza, che Verdi ha tenuto tanto tempo in caldo a Busseto, semplicemente rimaneggiata dal Solera, o se si tratti di un'opera completamente nuova. Limitiamoci perciò a riportare la sintetica cronistoria dello stesso Verdi:

“La mia opera *Oberto* dovevasi dare la primavera del 1839 a beneficio del Pio Istituto Filarmonico. Dovevano cantarla la Peppina⁽¹²⁾, Ronconi, Moriani... erano già distribuite le parti quando Moriani si ammalò gravemente e non cantò più. Finita la stagione un bel mattino venne un servitore del teatro dicendomi che Merelli⁽¹³⁾ voleva parlarmi. Io non aveva mai parlato a Merelli e credeva vi fosse sbaglio nell'invito, nonostante andai. Merelli mi disse queste precise parole: ‘Ho sentito parlare bene dalla Strepponi e da Ronconi della vostra opera, se volete adattarla per la Marini, Salvi etc. io ve la farò eseguire senza nessuna vostra spesa. Se l'opera piacerà la venderemo e divideremo il ricavato, se non piacerà tanto peggio per voi e per me!’ Sta bene così e così fu”⁽¹⁴⁾.

L'*Oberto conte di San Bonifacio*, su libretto di Temistocle Solera, viene dato alla Scala il 17 novembre 1839. Meno di un mese prima Verdi e la moglie Margherita hanno perduto anche il secondo figlio, deceduto il 22 ottobre.

L'accoglienza del pubblico è abbastanza buona e anche le recensioni critiche dei giornali locali sono in genere moderatamente favorevoli. Piuttosto tiepido il Lambertini della “Gazzetta privilegiata”, vicino dunque all'eclissato librettista Piazza, secondo il quale il musicista “manca di quell'ardito ingegno che vola

12) *Giuseppina Strepponi* (1815-1897), cantante lirica. Diverrà, abbandonata la carriera, fedele compagna e collaboratrice del musicista.

13) L'impresario del Teatro alla Scala.

14) Lettera al conte Opprandino Arrivabene, 7 marzo 1874, in: A. ALBERTI, *Verdi intimo*, cit., p. 17.

nell'etere, di quella calda fantasia che irrompe come torrente", tuttavia potrebbe con "un indefesso studio sull'opera dei buoni autori" e con una maggiore esperienza divenire "un lodevole compositore". Il periodico "La Fama", specializzato in cronache letterarie, teatrali e musicali, rileva che la musica dell'opera "avvicinasi d'assai allo stile belliniano, e la melodia vi è profusa a larga mano, e forse anche troppo, talché ne' luoghi dove le parole richiedevano energia e passione, la cantilena è languida e monotona. Se ne toglie questo difetto, essa ben meritò gli applausi onde fu accolta".

Entusiasmo senza riserve è invece accordato all'*Oberto* dal Bermani (oscuro giornalista di un periodico diretto essenzialmente a un pubblico femminile, "La Moda"), il quale intuisce già in questa prima opera l'evidenziarsi, *in nuce*, di quello che sarà ben presto l'obiettivo perseguito dalla drammaturgia verdiana: "Egli ha ricercato l'alleanza della poesia e della musica, egli ha stabilito un legame tra la nota ed il pensiero" dichiara l'articolista, riconoscendo inoltre al musicista uno stile nuovo ed originale¹⁵. Molto ben informato sulla genesi dell'opera e sul sorprendente approdo alla Scala di un musicista praticamente sconosciuto appare l'anonimo "Mailänder Correspondent" della "Allgemeine musikalische Zeitung" di Lipsia quando, nella recensione apparsa nel febbraio seguente, dice:

"il soggetto, trattato aridamente da un giornalista locale [evidentemente il Piazza], venne adattato a libretto con inverosimili situazioni, con la soppressione di alcuni episodi e in un modo altrettanto arido quanto il soggetto, da un giovane letterato che da poco si dedica anche alla composizione [Temistocle Solera]. Ciò viene riferito in quanto ambedue contribuirono al successo

dell'opera grazie alle numerose amicizie (...). L'opera, originariamente destinata al Pio Istituto dell'Orchestra della Scala ha ora fatto invece la fortuna del compositore. Si dice dappertutto che il signor Merelli impresario del suddetto teatro e, insieme, socio dell'Impresa dell'Opera di Vienna, abbia firmato al signor Verdi un contratto per due nuove opere a Milano e per una a Vienna".

Il giudizio sulla musica è tuttavia cautamente positivo, sebbene se ne rilevi la scarsa originalità, e l'articolista si augura che ben presto il musicista "riuscirà a librarsi più in alto" superando tutti i suoi colleghi¹⁶.

La rappresentazione alla Scala dell'*Oberto* consente comunque a Verdi di ottenere dal potente e spregiudicato impresario Bartolomeo Merelli, che peraltro appare e risulterà anche in seguito particolarmente benigno nei confronti del giovane musicista, un contratto per altre tre opere a quattromila lire austriache ciascuna. Ciò significa, ed è questo ora l'importante, non dover più ricorrere al suocero Barezzi per poter sopravvivere economicamente a Milano. Significa anche poter continuare a comporre, e certo Verdi ancora non sa cosa comporterà dover produrre un'opera dietro l'altra, assillato dal sovrapporsi delle scadenze e degli impegni.

La seconda opera a cui si accinge è un'opera buffa, *Il finto Stanislao*, ribattezzata poi *Un giorno di regno*. Il Merelli infatti, dopo avergli in un primo tempo fornito un libretto di Gaetano Rossi, *Il Proscritto*, sembra accorgersi che in cartellone gli manca un melodramma comico e gli affida "vari libretti di Romani" che, racconta Verdi, "per cattivi successi o per

15) Si tratta senza dubbio di quel Bermani che di lì a pochi anni, nel febbraio 1846, sarà autore di *Schizzi sulla vita e sulle opere del maestro Giuseppe Verdi*, che appare come estratto della «Gazzetta Musicale di Milano» di Ricordi: costituiscono il primo contributo biografico-critico sul musicista. Nel saggio, dedicato alla giovane soprano Erminia Frezzolini-Poggi, come «la più grande, la più sublime interprete delle concezioni del Verdi», il Bermani, dopo aver evidenziato che Verdi è ormai divenuto «il lion musicale, il compositore di moda d'Italia», riconosce quale «dote preziosa» del talento del musicista l'«istinto dell'effetto»; un istinto che «può essere perfezionato dallo studio, ma che si ottiene dalla sola

natura» dal momento che «l'arte isolata, senza un soccorso speciale della natura, non giungerà mai a tali risultati».

16) Cfr. M. CONATTI, *L'Oberto, Conte di San Bonifacio in due recensioni straniere poco note e in una lettera inedita di Verdi* in: «Atti del I Congresso Internazionale di Studi Verdiani», Parma, 1969, pp. 67 - 92. Vedasi pure M. CONATTI, *Saggio di critiche e cronache verdiane dalla «Allgemeine musikalische Zeitung» di Lipsia (1840-48)*, in: *Il Melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Einaudi, 1977, p. 13 ss.

altri motivi, giacevano dimenticati”. Viene scelto, come il “meno male”, *Il finto Stanislao*, il cui soggetto è tratto da una commedia di Pineau Duval e che è stato rappresentato alla Scala nel 1818 dal compositore boemo Adalbert Gyrowetz. Probabilmente a Verdi per ora basta che in cima al libretto ci sia il nome di Felice Romani, il celebre, osannato Romani, il librettista di Bellini.

Il lavoro sull'opera viene ritardato dapprima da una “grave angina”. Si tratta probabilmente di uno di quei mal di gola, accompagnati sovente da dolori di stomaco – di origine quasi certamente psicosomatica – che lo tormenteranno in futuro tante volte durante la scrittura di un'opera. Poi, nel giugno del 1840, colpita da “violenta encefalite” muore la moglie Margherita. Verdi è rimasto solo; ha perduto, nel giro di meno di due anni, i due figli e la compagna. Ma la composizione della sua “opera buffa” deve proseguire e infatti il 5 settembre 1840 *Un giorno di regno*, melodramma giocoso in due atti di Felice Romani, scritto “in mezzo a queste angosce terribili”⁽¹⁷⁾, viene rappresentato alla Scala. L'insuccesso è totale; il pubblico, feroce, fischia e schiamazza. E nei giorni seguenti anche la critica si dimostra piuttosto impietosa. “La Moda” però, che conta indubbiamente tra i suoi collaboratori qualche buon amico di Verdi, anche questa volta è dalla sua parte e cerca di incoraggiare paternamente il povero musicista:

“Certo questa è una sventura per Verdi, ma ciò non deve avvilirlo; che egli dia un addio a questo nuovo sentiero pel quale si è messo, e che ritorni alle appassionate ispirazioni del dramma serio; che l'autore dell'*Oberto* non si esigla da se stesso, da quell'atmosfera di affetti, di amore, di cantilene soavi e commoventi, che gli vinsero la sua prima battaglia, per ingolfarsi in questo nuovo laberinto di forme invecchiate, di rancide frasi, di motivi troppo ligi ad una vecchia e servile imitazione. L'avvenire gli sta ancora schiuso dinanzi, l'avvenire che non inganna colui, che non si lascia ingannare da se stesso”.

17) Nella sua narrazione autobiografica a Ricordi Verdi assemblerà incredibilmente le morti dei figli e della moglie in un lasso di tempo inferiore ai due mesi, dall'aprile al giugno 1840.

18) M. MILA, *La giovinezza ecc.*, cit., pp. 71-72. Leggermente diversa è la

E anche il “Pirata” tenta di giustificare la cattiva riuscita dell'opera evidenziando che

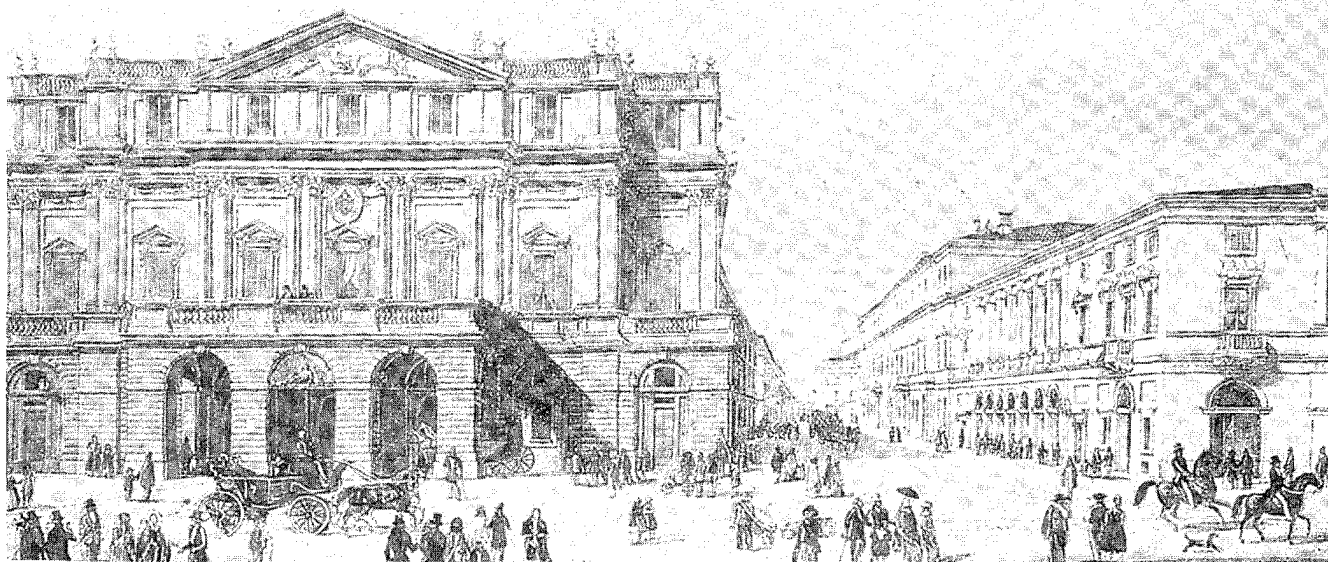
“non è possibile spiegar voli sicuri ed arditi ne' campi dell'estro e del bello quando abbiamo il cuore preoccupato da melanconiche idee (ed è noto a parecchi in qual parte dell'animo lo colpisse sventura coll'involargli pressoché d'improvviso la più cara e la più amorosa delle mogli)”.

Il disastro di *Un giorno di regno* sembra infliggere il colpo finale al musicista, già affranto dal recente, ennesimo lutto. Sempre secondo il suo racconto egli cerca di ottenere dall'impresario lo scioglimento del contratto. Completamente solo e sconfitto appare deciso ad abbandonare tutto e a tornarsene a Busseto.

Ma così non accade. Il passo in cui Verdi descrive il suo approdo al *Nabucco* è talmente noto da aver assunto una sorta di alone leggendario; “pagina memorabile” la chiama Massimo Mila, facendo notare come Verdi operi qui “una di quelle sue semplificazioni a fine drammatico, omettendo alcuni particolari che avrebbero inutilmente ritardato il corso del racconto e magari ne avrebbero sminuito l'efficacia, se non addirittura compromesso la credibilità”. Mila osserva inoltre come, nel racconto, tutto sia “abilmente lusingato in modo da far poi sorgere da questo abisso di nera disperazione la risurrezione col *Nabucco*, trionfale come un finale sinfonico”⁽¹⁸⁾.

C'è dunque l'incontro del tutto casuale con l'impresario Merelli, in una sera d'inverno, sotto la neve che scende “a larghe falde”; l'invito a leggere il manoscritto del libretto di Solera, un libretto – assicura Merelli – “stupendo!! ...magnifico!! ...straordinario! ..”; il ritorno a casa e quel copione, gettato violentemente sul tavolo, che si apre, fatalmente, sui versi di “Va, pensiero, sull'ali dorate...” ...è destino che il *Nabucco* debba nascere e nascerà.

versione dei fatti riportata nel 1869 da Michele Lessona, che l'avrebbe appresa dalla voce di Verdi stesso (Cfr. M. LESSONA, *Volere è potere*, Firenze, 1869, pp. 297-298).



Il Teatro della Scala. Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.

Dal 5 settembre 1840 al 9 marzo 1842, ossia dal tonfo del *Giorno di regno* al trionfo del *Nabucco*, trascorre ben un anno e mezzo. In questo lungo periodo passato a Milano, eccettuato un breve soggiorno a Busseto, Verdi ha evidentemente il tempo e l'opportunità di approfondire conoscenze e di allacciare nuovi contatti. Non ne sappiamo nulla perché nulla egli ce ne dice e non è possibile aver notizia di rapporti che non hanno lasciato testimonianza scritta. Eppure questo notevole lasso di tempo, sebbene annullato dalla completa mancanza di riscontri biografici, è senz'altro da considerarsi fondamentale nella presa di coscienza di se stesso da parte del musicista, teso non solo a chiarificare e indirizzare i propri obiettivi ma anche a cercare di cogliere i gusti e le aspettative del

pubblico. È in questo periodo che egli consolida conoscenze e rapporti; non più con l'ansia e con la mortificazione sotterranea del postulante costretto a mendicare un appoggio, bensì con l'opportunità di confrontarsi con gli ambienti che frequenta e di assimilarne, se necessario, regole e modelli.

È solo, ha tutto il tempo che vuole a sua disposizione e sicuramente lo utilizza proficuamente. Non riusciamo davvero a immaginare un Verdi, come parecchi biografi l'hanno descritto, rintanato tra quattro mura a piangere su se stesso; non nutrendosi d'altro, sventurato, "che di poca galletta inzuppata nell'acqua"⁽¹⁹⁾. L'isolamento, se c'è, è di breve durata e lo testimonia il suo adoprarsi in più occasioni, già a pochi mesi dall'esito infelice del *Giorno di regno*, per

19) C. GATTI, cit., p. 152.

le rappresentazioni dell'*Oberto*. Al proposito c'è anche un viaggio a Genova, nel gennaio 1841, reso noto da una lettera al notaio Balestra di Busseto e da una al Massini nelle quali risulta tra l'altro che Verdi è intervenuto sull'opera con diversi ritocchi⁽²⁰⁾.

È proprio questo il momento in cui il contatto di Verdi con l'ambiente culturale milanese acquista un vero rilievo e comincia a sviluppare i suoi effetti. Già abbiamo visto come il giovane musicista sia riuscito a conquistare simpatia ed appoggi, abbiamo rilevato una stampa spesso benevola nei suoi confronti. Simpatie e confidenze che ora si consolidano proprio grazie ad una frequentazione più partecipe degli ambienti musicali, di quelli giornalistici (giornalisti sono gli autori dei suoi primi libretti: Antonio Piazza, Felice Romani; persino il giovane Solera collabora a qualche rivista)⁽²¹⁾ e non secondariamente di quei luoghi privilegiati di incontro e di scambio intellettuale, ma anche fulcro di confidenziali rapporti, che sono gli eleganti caffè del centro, oppure anche certe trattorie, certe osterie... tutti ritrovi in cui ci si scambia opinioni, si discute delle ultime novità in campo musicale ed editoriale, si tasta il polso agli umori politici. È questo il modo in cui Verdi – ne siamo convinti – non solo risale la china ma si prepara al balzo decisivo. La palingenesi del *Nabucco* è senz'altro un approdo meno folgorante di quanto il musicista abbia voluto farcelo apparire.

Anche per il *Nabucco* restano, nella penuria delle fonti, molte domande irrisolte. Alcune delle quali preliminari: come si è arrivati in realtà all'offerta a

Verdi, da parte dell'impresario Merelli, proprio di quel libretto? E perché a fianco del musicista torna ad apparire il giovane Solera, così ben introdotto negli ambienti che contano? Interrogativi, questi ed altri, destinati a rimanere senza risposta.

Partiamo, allora, da un dato di fatto. Il processo di maturazione, nel senso più ampio del termine, in cui Verdi si è impegnato nel suo intenso tirocinio milanese evidenzia in quest'opera i suoi esiti. Tra l'*Oberto di San Bonifacio* e il *Nabucodonosor* (diverrà *Nabucco* solo più tardi) c'è uno scarto notevolissimo, e non tanto per i risultati musicali conseguiti quanto perché il musicista, sia al momento di accingersi al lavoro sull'opera sia durante la sua composizione, mostra di aver ben chiari gli obiettivi da raggiungere. In particolare egli sa fin dall'inizio che su quest'opera deve puntare tutto; un altro insuccesso significherebbe la fine della sua carriera. È più che logico quindi che non solo si dedichi ad essa con grande impegno ma che tale impegno lo esiga anche da parte del librettista. È inoltre da presumere che ricorra a consigli e suggerimenti di persone competenti per poi, a sua volta, intervenire imponendo ritocchi e modifiche al Solera; ad esempio – è Verdi che lo racconta – facendogli sostituire a “un duettino amoroso”, che gli pare nuocere “alla grandiosità biblica” del dramma, una profezia, tolta dalla Bibbia, del profeta Zaccaria. È forse giunta a Verdi, per vie che non conosciamo, l'eco della lezione di Mazzini, a cui i profeti apparivano come i “rivoluzionari d'Israele”?

Il libretto piace a Verdi⁽²²⁾. Non solo perché il soggetto, ispirato a un episodio del Vecchio Testamento, è

20) Cfr. F. ABBIATI, cit., I, p. 358, e M. CONATI, *L'Oberto ecc.*, cit., p. 92.

21) Nel 1839, l'anno dell'*Oberto*, Temistocle Solera scrive per «La Bilancia», periodico letterario caratterizzato da una lussuosa veste editoriale ma di breve vita (durerà un solo anno). Collaboratori della «Bilancia» sono Angelo Fava e Tullio Dandolo, personaggi molto vicini a Maffei. Al Fava Maffei dedica infatti la sua versione della *Semele* schilleriana. Tullio Dandolo, autore di svariati volumi di storia, di letteratura, di filosofia, è padre dei patrioti Enrico ed Emilio Dandolo, per i quali Maffei scriverà, sull'*Album* del salotto di Maria Dandolo, dei versi («Due sacri avelli/Su cui lagrime e lauri Italia versa/L'amplesso ti rapir di due fratelli! (...»). Sia Fava che Dandolo sono anche stimati collaboratori de

«L'Indicatore», insieme ad Achille Mauri e Opprandino Arrivabene, altri fedelissimi di Maffei (Cfr. M. BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Einaudi, Torino, 1980).

22) Il libretto è strutturato in quattro parti (*Gerusalemme, L'empio, La profezia, L'idolo infante*) ognuna delle quali è introdotta da una breve citazione tratta dal *Libro di Geremia*. Tra le rarissime versioni di Maffei dalle lingue morte c'è, nei suoi ultimi anni – quando il traduttore spesso riprendeva testi di cui si era occupato in precedenza –, quella dal latino delle *Lamentazioni* di Geremia profeta (*I treni del profeta Geremia*, tradotti da Andrea Maffei, Successori Le Monnier, Firenze, 1878).

congeniale a un lettore confesso, qual egli è, della Bibbia e di altri testi sacri. Ma anche perché probabilmente, durante la frequentazione degli ambienti intellettuali milanesi, si è reso conto – o gli è stato fatto osservare – che i soggetti a tema biblico e più in generale di ambientazione orientaleggianti stanno godendo di particolare favore. Non è questa la sede per ricostruire un percorso di suggestioni che ha preso l'avvio dalle intuizioni degli autori dello Sturm und Drang e dai teorici del movimento romantico. Accenniamo solo, a titolo esemplificativo, a Herder che esaltava, più che quelli religiosi, i valori poetici della Bibbia e della letteratura orientale in genere; o alla de Staël, divulgatrice del medioevo cristiano e dell'epopea crociata, tanto da sostenere che ciò che erano stati per i Greci gli eroi di Omero erano per i romantici gli eroi delle Crociate; o ancora a W. A. Schlegel che nel suo *Corso di letteratura drammatica* osservava, in un frammento illuminante e qui quanto mai in tema: "Allorché dunque, simile agli schiavi ebrei i quali protesti sotto i salci di Babilonia facevano risonare de' loro lamentevoli canti le rive straniere, la nostr'anima esigliata su la terra sospira la sua patria, quali possono mai essere i suoi accenti, se non quelli della melancolia?". E per concludere aggiungiamo che persino il "satanico" Byron ha dimostrato di subire il fascino della Bibbia (di cui era profondo conoscitore) nelle sue *Melodie ebraiche*, bellissime liriche che, scritte nel 1815, furono poi messe in musica dai maestri Braham e Nathan. A una leggenda biblica (riportata in *Genesi*, VI) Byron si ispira peraltro anche in *Cielo e Terra*, dramma

in versi che egli chiama "mistero", rifacendosi alle sacre rappresentazioni medioevali.

L'entusiasmo per George Byron e Thomas Moore, fortunati volgarizzatori di tante suggestioni, ormai dilagato anche in Italia, ha reso estremamente popolari non solo la Grecia ma anche il Levante e a tematiche orientali si stanno ispirando letterati, pittori, musicisti. Tra i più coinvolti in questa ondata di interesse c'è Andrea Maffei. Egli infatti, nel suo ruolo di tempestivo divulgatore di autori capaci di suscitare coinvolgenti entusiasmi, nello stesso momento in cui sta facendo lievitare nella penisola la passione per il teatro tragico del grande Schiller ha assunto l'iniziativa di tradurre i due poeti inglesi. Contribuendo, con le sue fortunatissime versioni, a favorire la conoscenza delle tematiche byroniane (e vedremo come a esse riuscirà ad appassionare anche Verdi) e il fascino di quell'Oriente, a un tempo pagano e cristiano, evocato dal Moore, popolato di seducenti figure di angeli caduti, di sultani e di odalische⁽²³⁾.

Alle versioni di Maffei dei poemi del Moore, ma anche della precedente *Tunisiade* del Pyrker (in cui così esplicito appariva il legame tra motivo religioso e motivo patriottico, mutuato peraltro da Klopstock, altro autore tradotto dal letterato), ha arriso subito una grande fortuna visiva⁽²⁴⁾ che ha portato a una fioritura della pittura orientalista ed ha visto il moltiplicarsi, nelle annuali Esposizioni di Brera, di dipinti direttamente ispirati ai testi letterari volgarizzati dal traduttore⁽²⁵⁾. Legata in modo particolare alle versioni maffeiiane risulta tutta la serie dei quadri a soggetto

23) Le versioni di Thomas Moore del Maffei conquistarono grande popolarità ed ebbero tutte diverse riedizioni. Iniziate con *Gli amori degli angeli* (1835), divenuto in breve una sorta di *livre de chevet* del Romanticismo, proseguirono con i *Canti Orientali* (1836), *Le melodie* (1837), *La luce dell'harem* (1839). Nel 1859 Maffei tornerà a Moore traducendo *Gli adoratori del fuoco*, con una dedica in versi a Giuseppe Verdi.

24) Non si può in questo contesto trascurare, considerata la notevole osmosi esistente tra le varie arti, di cui spesso era intermediario proprio Andrea Maffei, acuto conoscitore della vicende figurative d'oltralpe (Cfr. F. MAZZOCCA, *Maffei per il confronto tra arte italiana e arte tedesca*, in: *L'Ottocento di Andrea Maffei*, cit., pp. 122 - 130), l'esperienza dei pittori Nazareni, protagonisti dell'avvan-

guardia tedesca, che si ispirava al Vecchio Testamento e in particolare a un'arte religiosa - patriottica. Di cui si era fatto del resto precoce divulgatore Goethe col suo discorso sulla *Nuova arte tedesca religiosa e patriottica* (1817).

25) Citiamo, tra i dipinti esposti a Brera: *Episodio di una regina morta tratto dalla Tunisiade del sig. Pirker, tradotto dal cav. Maffei*, di Giovanni Pock (Brera, 1833); *Episodio ricavato dal Canto Orientale di Thomas Moore intitolato Il Paradiso e la Peri* di Giovanni Servi (Brera, 1835) (riprodotto in un'incisione di Domenico Gandini per illustrare la II edizione dei *Canti Orientali* tradotti dal Maffei); *La schiava nell'Harem* di Giuseppe Molteni, illustrato sull'*Album* dell'Esposizione dai versi del Maffei (Brera, 1839).



"Ah, mi concedi
Respirar la beata aura che spiri!"

Incisione di Domenico Gandini (da un dipinto di Giovanni Servi) per la seconda edizione dei *Canti Orientali* di Thomas Moore. Traduzione di Andrea Maffei, Milano, 1836. La versione è dedicata da Maffei a Francesco Hayez.

biblico di Francesco Hayez (a cui Maffei dedica significativamente la versione dei *Canti Orientali* del Moore), a cominciare dall'*Odalisca alla finestra*

dell'harem del 1838, antesignana di quelle sue enigmatiche figure bibliche che appaiono "la personificazione allegorica del malessere esistenziale dell'animo romantico" e anche delle dolenti immagini femminili delle *Malinconie* e delle *Meditazioni*, evidenti mascheramenti religiosi del tema patriottico, suggeritegli ancora una volta da Maffei⁽²⁶⁾.

A questa evasione nell'esotico, fenomeno di dimensione europea che spesso maschera dunque sotto vesti bibliche un'inquietudine tipicamente romantica, sembra che pochi riescano a sfuggire. Anche Giulio Carcano, il mite e riflessivo letterato che incontreremo tra poco, insieme a Maffei, tra i più intimi amici di Verdi, "tradusse dalla Bibbia", ritenendo di cogliere – secondo quanto dice il Mazzoni – "singolari attinenze tra lo stile shakespeariano e il biblico"⁽²⁷⁾.

È indubbiamente solo collocando il *Nabucco* verdiano all'interno di una così fitta rete di suggestioni che più compiutamente possiamo comprendere non soltanto il successo straordinario che questo melodramma otterrà fin dal suo esordio ma anche quali percorsi sotterranei, più o meno captati dal musicista, confluiscono a creare uno spessore semantico che va ben oltre il testo.

Forse la nuova "energia morale" di cui – secondo Mila – è caricato il linguaggio musicale dell'opera⁽²⁸⁾ non può prescindere completamente dal contesto cui abbiamo accennato e di cui Verdi, seppure in forma per ora rudimentale e probabilmente irriflessa, coglie i segni. Il libretto, che Solera ha approntato rifacendosi non tanto alla Bibbia quanto a un dramma francese intitolato *Nabucodonosor*, al balletto omonimo di Antonio Cortesi andato in scena alla Scala nel 1838 e, per la struttura, al *Mosè* di Rossini, e forse pren-

26) Cfr. AA. VV. *L'Ottocento di Andrea Maffei*, cit. -Vedasi anche qui alle pp. 196-199.

27) G. MAZZONI, *L'Ottocento*, Vallardi, Milano, 1913, vol. I, p. 719. Su

Carcano traduttore della Bibbia vedasi anche: P. CHIMINELLI, *Un innamorato della Bibbia: Giulio Carcano*, in: «L'Italia», 21 gennaio 1942.

28) M. MILA, cit., p. 84.

dendo qualche spunto anche da altre fonti⁽²⁹⁾, appare davvero favorire il trasferimento del tema biblico sul versante di un'allegoria politica intrisa di bruciante attualità. Nella vicenda della conquista di Gerusalemme da parte del re di Babilonia è agevole trasferire, puntando le luci sull'angoscia del popolo ebreo schiavo e incatenato, la similitudine di un'Italia a sua volta schiava e sottomessa allo straniero. E il lamento, carico di anelante nostalgia, per la "patria sì bella e perduta" può divenire facilmente, quando il terreno è pronto per accoglierlo, il turgido germoglio di destabilizzanti ansie di riscatto.

Il *Nabucco*, quando infine va in scena, risulta veramente qualcosa di nuovo. È la prima opera verdiana in cui il trasferimento, in termini di attualizzazione, dei significati storici, così tipicamente romantico e tanto capace di agire sul subconscio collettivo, appare esplicitarsi compiutamente, anche grazie al grande rilievo che in essa assume il coro. Tale caratteristica, che farà del musicista il simbolo vivente delle speranze nazionali, apparirà essere quasi una costante delle successive opere nate a contatto diretto, come vedremo tra breve, con l'ambiente culturale che fa capo ad Andrea Maffei.

29) Il drammaturgo toscano Giovan Battista Niccolini, che Verdi conoscerà ai tempi del *Macbeth* fiorentino, aveva scritto un dramma intitolato *Nabucco*. Il fatto che tra quest'opera e il libretto del Solera non ci siano evidenti punti di contatto, come del resto fa notare anche Osborne (C. OSBORNE, *Tutte le opere di Verdi. Guida critica*, Mursia, Milano, 1975, p. 46), non esclude del tutto la possibilità che essa possa aver in qualche modo influito sulla scelta del soggetto. Il *Nabucco* di Niccolini infatti - che celebra le imprese di Napoleone allegoricamente rappresentato dal sovrano assiro - era apparso nel 1819 a Londra ma la censura ne aveva vietato a più riprese la stampa in Italia, giudicandolo opera politicamente pericolosa. Solo nel 1844 esso sarà pubblicato da Le Monnier nei tre volumi delle *Opere complete* del Niccolini. Considerando che Andrea Maffei gode di grande stima da parte del Niccolini, che nel 1843 gli invierà segreta-

mente in anteprima il suo *Arnaldo da Brescia*, allora opera proibita (v. anche a p. 152 e nota 14, p. 89), non è dunque del tutto inammissibile che la scelta del *Nabucco* verdiano possa essere messa in qualche modo in relazione con l'omonima tragedia di Niccolini. Forse non irrilevante è anche il riscontrare, nell'ultima delle quattro parti in cui è strutturato il libretto del *Nabucco*, titolata *L'idolo infranto*, l'affinità di argomento con un componimento poetico di Vincenzo Monti, *Cristo raffigurato nel sasso che atterrò il colosso veduto in sogno da Nabucco* (*Opere varie* del cavaliere Vincenzo Monti. Poesie. Fasc. II, in «Biblioteca di opere classiche antiche e moderne», Girolamo Tasso ed., Venezia, 1839, fasc. XC, pp. 171-174), in cui alcune immagini del Monti sembrano riprese in quella che nel libretto è la scena della *Profezia* di Zaccaria.

Il successo e le amicizie

“Con quest’opera –racconta Verdi a proposito del *Nabucco*– si può dire veramente che ebbe principio la mia carriera artistica”. In effetti il successo del melodramma, via via più travolgente, rivela al pubblico una personalità d’artista completamente nuova e capace di portare ossigeno a un orizzonte melodrammatico dove, dopo la morte di Bellini e l’inattività di Rossini⁽¹⁾, solo Donizetti è rimasto, tra i grandi, a mantenere il prestigio europeo della musica italiana. Avviene perciò che in breve Verdi si trova ad essere al centro dell’attenzione generale.

Tutti i biografi verdiani si sono più o meno compiaciuti nel descrivere l’intensa vita di relazione in cui il musicista, malgrado la sua “selvatichezza”, si trova coinvolto da un giorno all’altro. Essi sembrano anzi un po’ stupiti della vita “salottiera” nella quale appare immergersi, una vita così palesemente discordante con le sue origini e la sua indole. Tendono quindi di solito a circoscriverne la portata, considerandola con affettuosa, benevola ironia, come qualcosa comunque di esteriore, quasi la debolezza del contadino inurbato che non sa resistere al fascino degli ambienti raffinati, delle belle toilettes, delle scelte conversazioni.

In realtà, pur ammettendo che il giovane musicista non sfugga alle attrattive esercitate da una società fatta di elegantissimi ritrovi e di sorridenti contesse, anche in questo caso la tempra dell’uomo Verdi, fatta di concretezza e orientata al raggiungimento di altrettanto concreti obiettivi, non si smentisce affatto. La sua non lunghissima ma dura esperienza milanese lo ha persuaso che solo attraverso una ben sele-

zionata rete di conoscenze è possibile farsi strada nell’affollata, competitiva arena del mondo musicale. E poiché quel mondo, come si è visto, è strettamente connesso – in una relazione di reciproco scambio – al mondo aristocratico e intellettuale, condizione essenziale per farne parte a pieno diritto, e senza rischi di esserne estromesso, è proprio una cooptazione formale in quella società e nei suoi riti.

Uno dei riti, forse il principale, è quello che trova rappresentazione nei numerosi salotti della città. In questi selettivi luoghi d’incontro, dove con maggior agio e rilassante tranquillità si possono continuare conversazioni o rinsaldare conoscenze che magari hanno preso avvio in un caffè o nel ridotto della Scala, si trovano riunite tutte le voci che contano nel variegato mondo culturale milanese. La frequentazione dei salotti legittima chi vi partecipa a sentirsi parte integrante della società più ampia di cui essi sono una diretta emanazione, ossia di quella aristocrazia liberale e di quella borghesia colta che promuovono e indirizzano lo sviluppo della vita culturale in tutti i suoi settori⁽²⁾.

Verdi dunque sa che la vita salottiera e mondana è una sorta di passaggio obbligato, quasi un salvacredito per la stabilità del suo successo. L’accesso ai salotti che contano, favorito dalla recente fama, può permettergli di mantenere tutti i necessari contatti ed in più di essere informato in anteprima di quanto di nuovo si dibatte, e non solo in ambito locale.

Il più cosmopolita tra i ritrovi è il salotto Maffei, che è pure il più ambito, anche grazie alla notorietà e all’influenza del padrone di casa. Del suo grande po-

1) Rossini non mancava di manifestare spesso, forse con un po’ di civetteria, il declino delle sue capacità artistiche. Egli avrebbe detto un giorno all’amico Andrea Maffei: «Scrivo opere quando le melodie venivano a cercarmi e a sedurmi; ma quando capii che toccava a me andarle a cercare, nella mia qualità di scansafatiche rinunziai al viaggio, e non volli più scrivere» (E. CHECCHI, *Rossini*, Firenze, 1898, pp. 6–7).

2) Chiamare «letterari» i salotti dell’Ottocento, come sovente è stato poi fatto, è piuttosto riduttivo. Meglio sarebbe definirli «salotti di cultura» sia per la fondamentale eterogeneità dei frequentatori che per la varietà degli interessi. Sulle caratteristiche di questi luoghi di aggregazione culturale si veda M.I. PALAZZOLO, *I salotti di cultura nell’Italia dell’Ottocento. Scene e Modelli*, Angeli, Milano, 1985.

tere di attrazione sono testimonianza la varietà e la qualità dei suoi frequentatori. Non esiste illustre ospite straniero che, soggiornando in città, non lo abbia visitato: Balzac, Scribe, Dumas padre... e tra i musicisti Liszt, Thalberg...⁽³⁾. Entrare nel salotto Maffei significa peraltro anche, specialmente per i giovani che vi sono ammessi, la concreta possibilità di farsi conoscere ed apprezzare. Abbiamo infatti già accennato alla sollecitudine con cui il celebre letterato, memore forse di quanto importante era stato per lui esordiente l'appoggio di Vincenzo Monti, cerca di spianare la strada a coloro che aspirano a farsi apprezzare nella colta società. Se sono letterati li mette in contatto con gli editori ed interviene egli stesso per ottenere loro vantaggiosi contratti, se sono artisti fa di tutto per divulgarne le opere tramite la loro illustrazione nelle varie *Strenne* e *Album* di cui è collaboratore e spesso coordinatore⁽⁴⁾. Del resto già il fatto di frequentare il salotto è garanzia per un artista di sicure committenze, dal momento che i nobili milanesi che partecipano alle riunioni sono quasi sempre appassionati collezionisti, ansiosi di adornare le loro sontuose sale con i dipinti o le sculture di qualche astro nascente⁽⁵⁾. Se poi il giovane ospite è un musicista alle prime armi o ha comunque bisogno di raccomandazioni, si può essere certi del sollecito intervento di Maffei in suo

favore presso la Presidenza dei Filodrammatici oppure presso i "magnati della Scala"⁽⁶⁾. Come se ciò non bastasse egli riesce con facilità ad ottenere per i suoi protetti, grazie alle vaste conoscenze in ambito giornalistico, spazio e recensioni favorevoli sui periodici più accreditati.

Non è nota alcuna testimonianza esplicita che confermi che Andrea Maffei e Giuseppe Verdi si frequentassero prima del successo del *Nabucco*. La prima notizia documentata di un rapporto del compositore con Maffei è anzi indiretta e consiste in poche righe piuttosto brusche che egli invierà al Barbiera quando questi, nel 1892, dopo la morte di Clara Maffei, sta raccogliendo materiale per il suo libro sul salotto della contessa: "Poco, ben poco ho da dirle della povera contessa Clarina Maffei. Fui presentato a lei nei primi mesi del 1842. Da quell'epoca i nostri rapporti amichevoli sono stati sempre uguali e costanti finché ella visse. Le lettere corse tra noi a maggiore o minor frequenza in sì lungo spazio di tempo non hanno nissuna importanza e non meritano di farne parola"⁽⁷⁾.

Il riferimento rimanda dunque al momento in cui Maffei, subito dopo lo strepitoso esito della nuova opera, presenta il giovane e acclamato musicista

3) Un repertorio eloquente degli ospiti del salotto Maffei, anche relativi ai suoi primi anni di attività, è fornito dal Barbiera nel suo già citato volume.

4) La collaborazione di Maffei alle più prestigiose *Strenne* che ogni anno vengono pubblicate a Milano (ma anche a Venezia e in altre città) costituisce — come vedremo — un elemento non secondario della sua azione volta a promuovere un reciproco scambio tra le varie arti. In particolare la *Strenna* «Gemme d'Arti Italiane», pubblicata a partire dal 1845 da Paolo Ripamonti Carpano, già editore dell'elegante «*Strenna Italiana*» (di cui era stato inizialmente curatore Op-prandino Arrivabene), nascerà per ispirazione e col diretto coinvolgimento di Maffei, che ne sarà a più riprese coordinatore e invierà a collaborarvi i migliori nomi della cultura lombarda e veneta, scelti tra quelli dei letterati a lui più vicini come Carlo Tenca, Giulio Carcano, Achille Mauri, Cesare Correnti, Luigi Carrer, Jacopo Cibanca. Le «Gemme», che mirano a differenziarsi dalla frivolezza e dalla eterogeneità di contenuto di molte altre *Strenne*, costituiscono in effetti un efficace strumento di divulgazione della produzione artistica contemporanea ed insieme un esempio di intreccio a più livelli di codici diversi.

5) Sull'attività promozionale del Maffei nei confronti di pittori e scultori cfr. AA.VV., *L'Ottocento di Andrea Maffei*, cit.

6) L'azione di Maffei in favore dei giovani, anche musicisti, è una propensione costante, mantenuta attiva fino agli ultimi anni della sua lunga vita. Si pensi ad esempio alla fisionomia prettamente «maffeiiana» degli esordi del musicista Pietro Mascagni (1863–1945); il quale, appena diciottenne, scriverà, nel luglio 1881, la cantata *Alla gioia*, su testo di Schiller tradotto da Andrea Maffei (F. SCHILLER, *Alla gioia*, scena drammatica, musica di P. Mascagni, Vigo, Livorno, 1882), e nell'anno successivo partirà per Milano dove supererà l'esame di ammissione al Conservatorio. Nel 1884 comporrà, su parole di Maffei, la romanza per tenore con accompagnamento d'orchestra *Il Re a Napoli*, eseguita per la prima volta al Teatro Goldoni di Livorno. Nello stesso periodo inizierà a pensare, sognando l'«opera grande», al *Guglielmo Ratcliff* di Heine, tradotto da Maffei e rappresentato in teatro da un altro suo beniamino, il commediografo Achille Torelli (vedi quanto detto nell'Introduzione e alla nota 23, p. 110). *Il Ratcliff* però andrà in scena alla Scala, come quarta opera di Mascagni, solo il 16 febbraio 1895 (vedi anche nota 21, p. 136).

7) R. BARBIERA, *Il salotto ecc.*, cit., pp. 113–114.

alla moglie, introducendolo per la prima volta nel suo salotto che –giova precisarlo– si è trasferito da poco, forse per esigenze di spazio, da via Tre Monasteri al n.2 di piazza Belgiojoso⁸⁾, vicino all'abitazione di Alessandro Manzoni.

Da quanto si è finora detto risulta comunque evidente non soltanto che la conoscenza tra il letterato e il musicista deve farsi risalire addirittura al 1834, ossia al momento in cui Verdi si è esibito per la prima volta al Teatro Filodrammatico, ma che –specie tra il 1838 e il 1842– diverse devono essere state tra loro le occasioni di contatto, forse non superficiali. Si può obiettare che tra i nomi che ricorrono nella narrazione autobiografica di Verdi relativa ai suoi primi anni milanesi –e a cui più volte si è fatto riferimento– il nome di Andrea Maffei non c'è. Ma ciò non è particolarmente significativo se si considerano le caratteristiche di cronaca sintetica a posteriori del racconto e soprattutto se si tiene conto del tenore di estrema riservatezza reciproca che caratterizzerà in genere –come vedremo in seguito– il rapporto tra i due uomini. Non abbiamo del resto ancora, per questo periodo, le preziose testimonianze di Emanuele Muzio, l'affezionato allievo di Verdi, che ci permetteranno, dal 1844 al 1847, violando la rigida salvaguardia della propria vita privata sempre perseguita da Verdi, di affacciare lo sguardo sull'intimità del musicista e di scoprire anche quanto assidua sia la frequentazione tra Verdi e Maffei.

Ancor meno accertabili risultano, naturalmente, possibili interventi di Maffei in favore del musicista, sia nel ruolo di consigliere che di intermediatore. Per-



Giuseppe Verdi all'epoca di Nabucco. Incisione, 1842. Museo Teatrale alla Scala, Milano.

sonalmente, alla luce di quanto abbiamo cercato di evidenziare, non ci sentiamo affatto di escluderli. Ma ancor più essi acquisteranno plausibilità quando avremo avuto modo di chiarire il ruolo che il letterato assumerà a fianco del giovane musicista.

8) La nuova residenza dei coniugi Maffei si trovava al secondo piano di Palazzo Belgiojoso. Era infatti consuetudine delle famiglie nobiliari affittare parte delle loro dimore. Si tengano peraltro presenti gli amichevoli rapporti di Maffei con i vari membri della famiglia Belgiojoso.

9) Di Francesco Venturi il Barbiera (R. BARBIERA, *Il salotto ecc.*, op. cit.) dice: «Questo dotto leghista, nato ad Avio presso Rovereto [Trento] patriota della prima ora, inviato nel '49 da Daniele Manin presso i governi della Toscana, di Roma, è fra gli amici più intimi della Maffei (...)». Scrivere la contessa Clara al marito

nel 1881, alla morte della vedova del Venturi: «(...) Povera Carolina! non posso farmi al pensiero di non mai più vederla, e mi pare di perdere ancora più completamente quel caro Venturi, il primo tuo Amico che mi presentasti, e promissimo per fedele leale amicizia (...)» (Clusone, 22 agosto 1881). Nel 1867, alla morte del Venturi, Giuseppe Verdi ha scritto a Clara da Parigi: «Anche Venturi è morto! È questo per me un anno maledetto come lo fu il 1840!! (...)» (A. LUZIO-G. CESARI, *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano, 1913, p. 522).

Cara Andrea

Milano 11. Dicembre 1853.

Oggi m'è una parola alla mia lettera.
Dell'altro ieri, m'è una parola d'profondo
dolore. Il nostro grande amico, quella
gloria purissima del nostro paese, il proprio
sempre, verso le tre dopo mezzogiorno, la sua
anima a Dio. In verità, mi è troppo
angoscia l'aver io quella che si deve dare
quest'annuncio, che troverà un eco di fronte
in tutti i cuori veramente buoni. Ma a
te che tanto d'amore e di chi è di padre capisci
d'consigliare tutta l'abbeveria del tuo spirito,
a te posso dire: Piangendo insieme. —
Srivimi subito, e ama sempre il tuo
Giulio C.

Lettera autografa di Giulio Carcano ad Andrea Maffei (Milano, 11 dicembre 1853). Il letterato comunica all'amico la notizia della morte improvvisa di Tommaso Grossi.

10) FEDERICO SCHLEGEL, *Storia della letteratura antica e moderna*, traduzione dal tedesco di Francesco Ambrosoli, Stamperia de' Classici Italiani, Milano, 1828.

11) Achille Mauri (1806–1883), autore di testi pedagogici e del romanzo storico *Caterina Medici di Broni*; direttore letterario dell'editore Bettoni, di cui cura la «Libreria economica». Diviene popolarissimo, nella Milano pre-risorgimentale, un suo sonetto satirico che descrive il furore di un caporale austriaco che ha visto nel cielo di Como un arcobaleno con i colori italiani. Durante le Cinque giornate di Milano sarà uno dei segretari del governo provvisorio.

12) Non tutti questi letterati sono citati dal Barbiera, che pone invece tra i fondatori del salotto Massimo d'Azeglio. In realtà la frequentazione di casa Maffei da parte dello scrittore torinese è successiva di parecchi anni al 1834, come risulta dalla seguente lettera di Maffei, non priva d'interesse, indirizzata nel 1878 a Camillo Tommasi che aveva curato l'edizione dell'epistolario inedito di d'Azeglio: «Ho letto con attenzione le vostre parole su Massimo d'Azeglio: è un

Entrare nel salotto Maffei e continuare a frequentarlo non è per Verdi solo un lasciapassare sicuro per tutti gli altri eletti ritrovi della città. Significa altresì entrare in intimità con i suoi ospiti più fedeli. Con i letterati che sono stati tra i fondatori del salotto, come Giulio Carcano e Tommaso Grossi, intrinseci anche di casa Manzoni, e con tutti gli altri suoi affezionati animatori di antica data: Francesco Venturi, trentino come Maffei e amico di lui fin dalla prima giovinezza⁽⁹⁾, il dotto filologo Francesco Ambrosoli, traduttore di Friedrich Schlegel⁽¹⁰⁾, Achille Mauri, che nel 1832 in occasione delle nozze di Maffei ha pubblicato tre frammenti della *Messiede* di Klopstock, dal Maffei tradotti, dedicandoli alla di lui giovanissima sposa Clara⁽¹¹⁾, Paolo Maspero, il medico letterato traduttore dell'*Odissea*, che dedica la sua versione alla più cara e celebre delle sue pazienti, la principessa Cristina di Belgiojoso, Luigi Toccagni, traduttore di Walter Scott e di Chateaubriand, Felice Bellotti, traduttore di testi classici e consigliere dell'Accademia di Belle Arti⁽¹²⁾. E poi tanti uomini di lettere che sono anche, anzi spesso soprattutto, giornalisti di vaglia: Carlo Cattaneo, Opprandino Arrivabene, Gottardo Calvi, Angelo Fava, Giacinto Battaglia, Carlo Tenca, Angelo Brofferio, Cesare Correnti.

Ma oltre alla letteratura nel salotto è di casa la musica col suo contorno di cantanti, musicisti e librettisti, ed è soprattutto di casa la pittura. «Di casa» nel senso letterale del termine è il grande Francesco

buon estratto de'suoi *Ricordi*, scritto con semplicità e acume di giudizio. Io però ch'ebbi la fortuna di conoscere il grand'uomo negli anni 1843 e seguenti fino al 1847, e che onorò sovente in Milano casa mia, non vi consento certe frasi, quasi egli fosse in quel tempo uno scapato. La sua era una vita d'arte, usava coi valenti pittori e non si mostrava mai stufo, come dite voi, della colta ed elegante società. Nel tardo autunno, mi sono a volte trovato con lui nella villa degli amici comuni conti di Belgiojoso, ove ci rallegrava con discorsi piacevoli e col canto, perché amava grandemente la musica; anzi mi sovvienne come un dì mi dicesse: 'Ho scritto un melodramma, v'ho poste le note, potrei cantarlo e dipingere gli scenari analoghi' (...).» (Cfr. *Massimo d'Azeglio a suo genero Matteo Ricci – Corrispondenza inedita pubblicata e annotata da Camillo Tommasi – Con l'aggiunta di una lettera di Andrea Maffei*, Carrara, Milano, 1904). D'Azeglio, che è approdato a Milano per farsi conoscere come pittore, trova naturalmente nel salotto Maffei un ambiente assai favorevole per ottenere sostanziose committenze.

Ritratto di Clara Maffei. *Dipinto di Francesco Hayez. Pinacoteca Museo Civico di Riva del Garda.*



Hayez, dal momento che vi capita immancabilmente tutte le sere. Il celebre artista veneziano è comunque costantemente presente nel salotto anche grazie a due suoi dipinti che risaltano sulle pareti. Il primo è un ritratto della contessa: una Clara Maffei languidamente civettuola, ben diversa da come appare nei più noti e più tardi ritratti, che ce la mostrano nel ruolo di una riservata, quasi austera signora. Questa dell'Hayez è la giovane Clarina che incanta, sollecitandone la galanteria, tanti ospiti del salotto. È la Clarina che ha

suscitato un “fascino irresistibile” e duraturo sul celeberrimo Honoré de Balzac, durante il suo soggiorno milanese del 1837, l'assidua corte del poeta Ferdinando De Lugo, altro intimo del salotto, e forse anche i tentativi di corteggiamento di Donizetti⁽¹³⁾. Il secondo è un quadro storico che rappresenta *Valenza Gradenigo davanti agli Inquisitori* e l'Hayez l'ha eseguito nel 1835 per Maffei, che l'ha donato alla moglie. La romantica vicenda della nobildonna che, per salvare l'uomo amato, malvisto dai veneziani, cade

13) Il ritratto fu lasciato dalla contessa, per testamento, al marito Andrea; alla morte di lui, nel 1885, essa trasferì il beneficio, con un poscritto, alla famiglia de

Lutti di Riva del Garda, cui Maffei aveva lasciato la sua collezione d'arte. Attualmente il dipinto fa parte della Pinacoteca del Museo Civico di Riva del Garda.

nelle mani degli inquisitori di Stato, tra cui il padre, ferreo giudice della sua debolezza femminile ⁽¹⁴⁾, costituisce il primo tema legato alla storia veneziana trattato dal pittore. È un quadro caratterizzato da una intensa teatralità; la stessa teatralità che contraddistingue il nuovo soggetto veneziano su cui Hayez sta lavorando al momento in cui Verdi diventa ospite abituale di casa Maffei, quello che ha per tema *I due Foscari*.

Contemporaneamente il pittore sta però portando avanti un altro impegnativo dipinto storico, ispirato ad un poema (in ottave) che alla sua uscita nel 1826 è stato, anche sull'onda delle accese polemiche che ha suscitato tra classicisti e romantici, un vero e proprio best-seller: *I Lombardi alla prima Crociata* dell'amico Tommaso Grossi ⁽¹⁵⁾. L'Hayez, che ha già illustrato con una serie di litografie il volume del Grossi, intende dimostrare, con questa tela di enormi dimensioni, "le possibilità di un linguaggio figurativo di respiro nazionale" ⁽¹⁶⁾. All'impegnativo progetto si sta dedicando da parecchi anni ma nel 1842 l'opera non è ancora terminata. Ed è senz'altro in occasione di una visita compiuta da Verdi, insieme a Maffei, allo studio del pittore che nasce l'idea di scegliere quale soggetto per il prossimo melodramma proprio un episodio del poema del Grossi. Il quadro infatti (*La sete patita dai primi Crociati sotto Gerusalemme*), sebbene incompiuto, esercita indubbiamente sul musicista una notevole suggestione grazie alla sua intensa drammaticità e alla forza visuale espressa della massa corale dei personaggi.

È da presumere inoltre che Maffei, il quale è carissimo amico anche dell'autore del poema, illustri in quest'occasione al giovane musicista, secondo un

modulo che, come vedremo, gli è abituale, le risorse drammaturgiche del soggetto: il grande interesse di alcuni personaggi, le forti passioni che vi si dibattono, la predominanza del sentimento collettivo su quello individuale; ma anche gli faccia intravedere la novità di un'operazione drammaturgica che prenda a modello un poema epico, di cui non esiste del resto alcun precedente librettistico. Comunque sia, visto il successo ottenuto con un tema religioso-patriottico di ambientazione orientale dal *Nabucco*, sembra del tutto logico, se non opportuno, riproporre un tema simile.

Subito dopo la rappresentazione del *Nabucco* Verdi ha infatti acquisito automaticamente il diritto di venire scelto quale compositore designato a scrivere la cosiddetta "opera d'obbligo" nella stagione invernale 1842-43 ⁽¹⁷⁾. Merelli, dal canto suo, gli ha lasciato libertà nella scelta del soggetto. Una volta deciso che il libretto si ispirerà al poema del Grossi è predestinato che librettista debba essere ancora una volta il Solera. Infatti l'estroso giovanotto è stato autore, due anni prima, delle parole e anche della musica di una *Ildegonda*, ispirata proprio all'omonima novella in versi di Tommaso Grossi. Una volta concordato a quale episodio del poema sia opportuno rifarsi (e ci piace immaginare, perché no, che ciò avvenga sulle accoglienti poltrone del salotto Maffei alla presenza di tutti gli interessati: musicista, librettista, autore del poema, autore del dipinto e, naturalmente, padrone di casa) Solera comincia ad approntare il relativo libretto.

Appare evidente che né Solera né Verdi cercano soluzioni nuove, sono anzi tesi soprattutto a riproporre quegli elementi che hanno fatto la fortuna

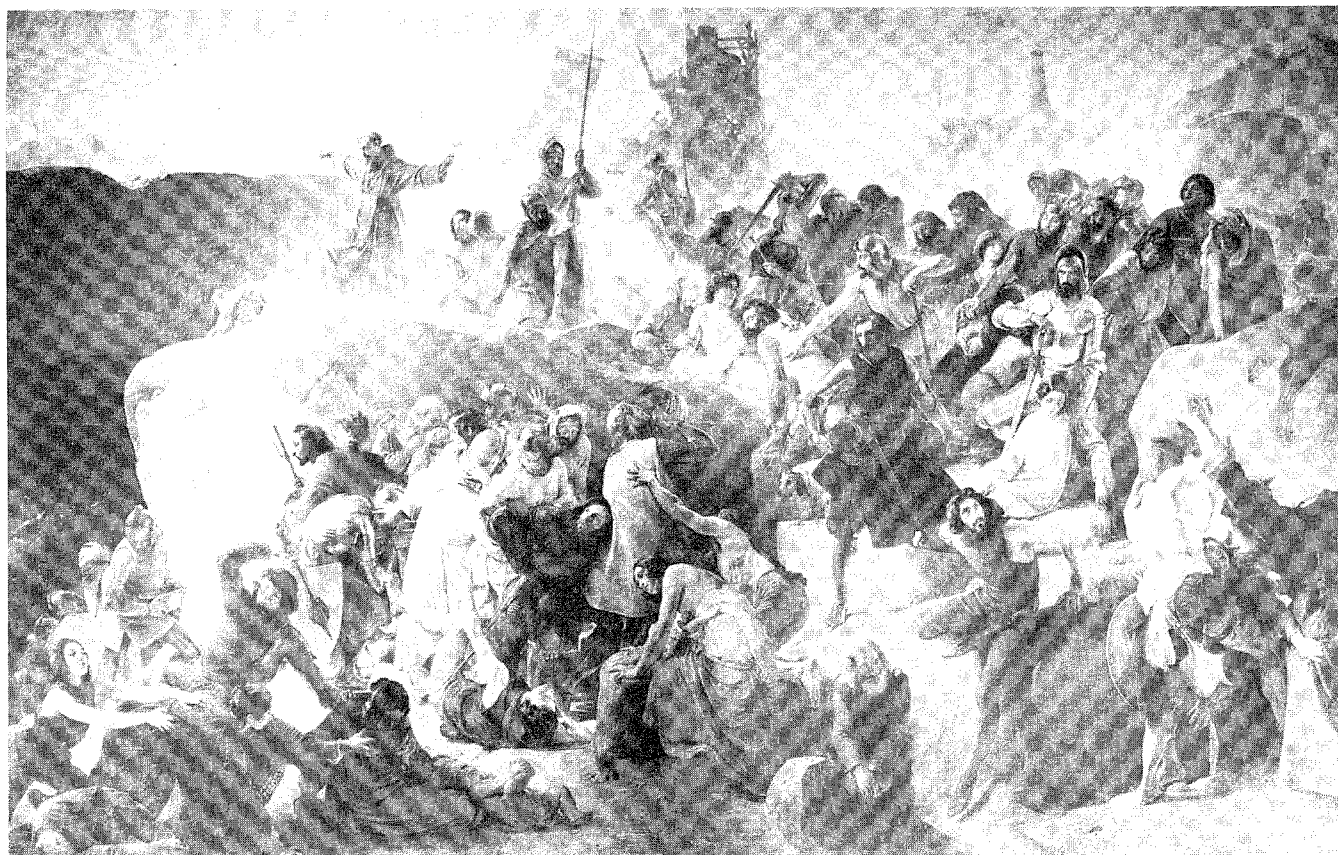
14) Hayez, Electa, cit., pp. 178-179.

15) La fama di Tommaso Grossi (1790-1853) è legata, oltre che ai *Lombardi*, al *Marco Visconti* (1834), dedicato a Manzoni di cui lo scrittore è intimo amico. Anche a questo romanzo si è ispirato l'Hayez per un altro quadro storico del 1838 (*Bice ritrovata da Marco Visconti nel sotterraneo del suo castello di Rosate*) e allo stesso romanzo si sono rifatti, nel medesimo anno, due melodrammi. Dal

1838 il Grossi abbandona l'attività letteraria e si dedica a tempo pieno alla professione di notaio. In questa veste avrà nel 1846 l'incarico di stendere l'atto di separazione tra Maffei e la moglie. Testimoni saranno, come vedremo (cfr. p. 129), Giuseppe Verdi e Giulio Carcano.

16) Hayez, Electa, cit., p. 157.

17) F. ABBATI, cit., I, p. 418.



La sete patita dai primi Crociati sotto Gerusalemme. Dipinto di Francesco Hayez. Palazzo Reale, Torino.

dell'opera precedente: la stessa ambientazione, lo stesso impianto corale, lo stesso utilizzo delle scene di massa. Ma in particolare c'è la volontà, questa volta esplicita, di porre in primo piano tutte le componenti che possano facilitare la trasfigurazione simbolica del tema. E l'impresa, considerato l'argomento a disposizione, non è difficile. L'episodio scelto è evidentemente del tutto idoneo a catalizzare i sentimenti del pubblico, di quello milanese in particolare. Il processo di immedesimazione e di immediata trasposizione metaforica risulta consequenziale. Come non riconoscere nella Crociata dei Lombardi di Goffredo di Buglione a Gerusalemme il riferimento alla necessità di un'altra crociata, molto più vicina? Specie se la prima scena dell'opera è ambientata proprio a Mila-

no, nella piazza di Sant'Ambrogio! Non resta che caricare un po' le tinte, che inventare qualche ingrediente d'effetto...

Il libretto è suddiviso, come il *Nabucco*, in quattro atti, o capitoli. Il terzo, intitolato *La conversione*, si apre con la visione della Valle di Giosafat, sul cui sfondo domina Gerusalemme. È questo lo scenario paesistico del dipinto di Hayez. Ed è nel coro del quarto atto – quel “O Signore, dal tetto natio” destinato a divenire famoso come il “Va, pensiero” del *Nabucco* – e nella successiva scena che ritroviamo la “superba drammaticità” dell'affresco hayeziano della *Sete de' Crociati*, con quell'affollarsi quasi frenetico di guerrieri, donne e pellegrini attorno alla sorgente mentre già si prepara la battaglia decisiva, e la figura

ieratica dell'eremita che domina il tutto dall'alto di uno scoglio roccioso.

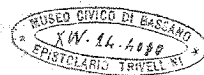
Ma proprio questa scena ambientata nella Valle di Giosafat sembra provocare un inedito contrattempo, che rischia di bloccare il cammino dell'opera, ormai giunta alla vigilia dell'allestimento scenico. Secondo quanto riferisce Folchetto nelle sue note alla *Vita aneddotica* del Pougín, il cardinale Gaisruck, arcivescovo di Milano, esprime la sua netta contrarietà alla rappresentazione di un argomento di tema religioso e si rivolge al barone Torresani, famigerato capo della polizia, chiedendo che l'esecuzione dei *Lombardi* sia proibita. Dopo lunghe trattative, nel corso delle quali Torresani avrebbe chiesto a Verdi, a Solera e a Merelli un sostanziale rimaneggiamento del testo, e dopo la decisa ripulsa da parte del musicista di apportare modifiche di qualsiasi genere, il temuto capo della polizia sembra accontentarsi di ottenere che la preghiera del primo atto della protagonista Giselda inizi con le parole "Salve, Maria" anziché "Ave Maria"! Anche se il tutto, così narrato, sa, appunto, di aneddottico, se non di barzellettistico (e tuttavia, attesta Julian Budden, "la *S* aggiunta e la *L* inserita si vedono nel manoscritto per mano di Verdi stesso")⁽¹⁸⁾, un intervento della censura – il cui spettro accompagnerà il musicista per buona parte della sua carriera – è più che plausibile, anche alla luce del fanatismo patriottico esercitato dal recente *Nabucco*. Resta il fatto che non pochi biografi si sdilinquiscono a fronte della incredibile benevolenza del "terribile Torresani" il quale sembra aver testualmente affermato: "Non sarò io che tarperò le ali a questo giovane che promette tanto per l'arte musicale. Andate avanti. Prendo io la responsabilità"⁽¹⁹⁾. Ma del Torresani, e delle possibili motivazioni della sua toccante propensione nei confronti di Verdi, torneremo a parlare più oltre, a proposito dell'*Attila*⁽²⁰⁾.

18) J. BUDDEN, *Le opere di Verdi*, EDT/Musica, Torino, 1985, I, p. 124.

19) A. POUGIN, cit., p. 48.

20) Vedi alle pp. 124-125.

21) A. POUGIN, cit., p. 49.



*Il W. Emanuele Maspi è
qui in casa mia, nel suo
proprio appartamento la mia
traduzione delle parti nuovi
cambi della tragica opera
la musica stessa. Ha sempre
comportamento. Si consopporta
al mio sonetto, e mi avda
più di prima e l'amicizia*



W. Maspi

Lettera autografa di Andrea Maffei a Giovanni Ricordi (Milano, 16 novembre 1847). Museo Civico di Bassano del Grappa.

I Lombardi alla prima Crociata vanno in scena alla Scala l'11 febbraio 1843 ottenendo, naturalmente, un successo clamoroso che si prolunga per tutte le ventisette rappresentazioni. E secondo quanto riferito ancora da Folchetto, il coro "O Signore, dal tetto natio" provoca "una delle prime dimostrazioni politiche che segnarono il risveglio del Lombardo-Veneto"⁽²¹⁾.

La critica è anch'essa favorevole, pur con qualche riserva. L'anonimo recensore del "Figaro" ad esempio commenta: "(...) a me pare che [Verdi] si dedichi troppo a questo sol genere, e che cerchi solo l'effetto senza curarsi di diffondersi in affettuosi commenti ed abbandonarsi a dolci e tenere ispirazioni"⁽²²⁾. È un rilievo che appare anche un consiglio. E Verdi, indipendentemente o no da questa specifica osservazione, dimostrerà di seguirlo ben presto, andando alla ricerca di un libretto "grandioso e nell'istesso tempo appassionato" che si stacchi "dal *Nabucco* e dai *Crociati*"⁽²³⁾.

Già nella primavera del 1842, poco dopo il trionfale debutto del *Nabucco*, il teatro della Fenice di Venezia ha offerto al quasi esordiente Verdi, con straordinario tempismo, la messa in scena di un'opera nuova per la stagione di carnevale dell'anno seguente. Presidente della Fenice è il conte Alvise Mocenigo, patrizio veneziano la cui antica stirpe, che anno-

vera tra i suoi membri parecchi Dogi, affonderebbe radici, secondo una tradizione locale, nel Trentino e in particolare in quella Val di Non che è anche culla della famiglia di Andrea Maffei⁽²⁴⁾. Della nobiltà nonesa fa parte invece con certezza la contessa Clementina Spaur, che nel 1840 è divenuta moglie del Mocenigo e che appartiene ad una delle famiglie che più contribuiscono a mantenere vivi i contatti culturali – e in particolare musicali – del Trentino sia con l'Italia che con l'area tedesca⁽²⁵⁾.

Forse il Mocenigo, che talvolta si reca a Milano, ha avuto occasione di conoscere le qualità del giovane musicista ascoltando il *Nabucco* alla Scala; ma è anche possibile che sia stato Maffei, frequentatore assiduo di Venezia, dove conta amicizie e interessi editoriali di vecchia data⁽²⁶⁾, a parlare al conte del grande successo conseguito alla Scala dall'opera del giovane amico e a caldeggiare non solo la sua riproposizione a Venezia ma anche il debutto di Verdi sulla scena fenicea con una nuova opera.

22) Cit. in: G. MONALDI, *Le opere di Giuseppe Verdi al Teatro della Scala*, Ricordi, Milano, 1915.

23) Nel 1847 *I Lombardi alla prima Crociata* saranno completamente rimaneggiati per l'Opéra di Parigi, su nuovo libretto francese di Royer e Vaéz. Secondo il Della Seta la scelta di Verdi di presentare un rifacimento dei *Lombardi* in occasione del suo debutto all'Opéra è da legarsi al fatto che tale melodramma rappresentava il primo tentativo verdiano «di sviluppare quella che si può considerare una variante italiana del *grand opéra*» e in tal senso deve essere considerata un «momento fondamentale» di sperimentazione (cfr. F. DELLA SETA, *I Lombardi alla prima Crociata e la via di Verdi al «grand opéra»*, in: *I Lombardi alla prima Crociata*, Teatro Comunale di Bologna, Stagione 1993/1994, Nuova Alfa Editoriale, 1994, p. 24). Della nuova opera *Jérusalem* sarà fatta anche una ritraduzione italiana. Di un iniziale coinvolgimento di Andrea Maffei nel ruolo di traduttore del testo sono forse spia alcuni accenni contenuti nel carteggio intercorso negli ultimi mesi del 1847 tra Verdi, il suo ormai ex-allievo Emanuele Muzio, l'editore Giovanni Ricordi e Maffei. Probabilmente quest'ultimo, forse memore del ruolo di consulenza svolto durante la genesi dei primitivi *Lombardi* e comunque sempre pronto a soccorrere Verdi quando, per qualsiasi motivo, si trovi in qualche impaccio, di fronte alla difficoltà del musicista di reperire a Parigi un traduttore adeguato, si è offerto di fare egli stesso la versione. «Se potrò trovare qui un poeta italiano io stesso farò la riduzione in italiano, se no ti manderò lo spartito francese, colla condizione però che tu faccia mettere le parole sotto la musica da Emanuele Muzio» scriverà Verdi a Ricordi il 15 ottobre (A. LUZIO–G. CESARI, *I Copialettere ecc.*, cit., pp. 44–45). E il 4 novembre: «Cerco per mare e per terra un discreto poeta che capisca un po' di musica per fare le riduzioni, non è cosa tanto facile (...)» (ABBATI, cit., I, p. 734). Il 16 novembre sarà Maffei a scrivere a Ricordi: «Il sig. Emanuele Muzio è qui in casa mia, ma non possiamo confrontare la mia traduzione delle parti musicabili della tragedia senza la musica stessa (...)» (Autografo presso il Museo Civico di

Bassano del Grappa. Epistolario Trivellini). In dicembre giunge a Ricordi una lettera in cui Muzio lo avverte che, avendo trasmesso al maestro a Parigi «le proteste di Maffei per la traduzione della *Jerusalem*» quegli gli ha risposto che faccia l'editore ciò che è di suo interesse (ABBATI, I, p. 761). Difficile conoscere gli sviluppi effettivi della vicenda. Il carteggio si concluderà comunque il 21 dicembre con una lettera in cui Verdi dice a Ricordi: «Spero che avrai ricevuto a quest'ora la partizione di *Gerusalemme*. Falla tradurre il meglio possibile, e fa in modo che non si levi nulla tranne i ballabili» (A. LUZIO–G. CESARI, *I Copialettere ecc.*, cit., p. 46). La *Gerusalemme* verrà eseguita per la prima volta in Italia alla Scala il 26 dicembre 1850, con modesto esito. Traduttore italiano risulta Calisto Bassi.

24) *Mocenigo* è il nome di una frazione di Rumo, Comune della Val di Non (Trento). Nei dintorni sorgeva un castello localmente ricordato come il «castello dei Conti di Mocenigo» da cui deriverebbe il nome dei conti Mocenigo di Venezia (A. GORFER, *Le Valli del Trentino. Trentino occidentale*, Manfrini, Calliano, 1975, pp. 777–778).

25) «Il collegamento con ambienti culturali esterni, Milano, Venezia, l'area tedesca in generale e soprattutto Salisburgo, era assicurato da (...) famiglie trentine come i Firmian, i Lodron, i conti d'Arco, gli Spaur, i Thun ecc. E grazie a loro Trento conserva fino ai primi decenni dell'Ottocento un legame strettissimo con la cultura musicale europea» (Cfr. A. CARLINI, *Associazioni e attività musicale*, in: *Ottocento musicale nel Trentino*, ed. Alcione, Trento, 1985, p. 12).

26) Maffei ha risieduto a Venezia dal 1823 al 1825 come protocollista di Consiglio presso il locale Tribunale criminale, e in quegli anni è entrato in contatto con gli ambienti culturali della città frequentandone i salotti e stabilendo amichevoli rapporti con Luigi Carrer, Andrea Mustoxidi, Antonio Papadopoli ed altri intellettuali. Rapporti che ha mantenuto assidui anche dopo il suo definitivo trasferimento al Tribunale d'Appello di Milano.

Alla proposta del Mocenigo Verdi però ha dovuto, suo malgrado, rispondere con un rifiuto, in quanto ormai impegnato per i *Lombardi* alla Scala. Ma nel 1843, subito dopo i *Lombardi*, la Fenice si rifà viva con la sua offerta per un'opera nuova. Il *Nabucco*, ormai divenuto popolare anche a Venezia (a partire dal 26 dicembre 1842 ha avuto alla Fenice ben ventitre rappresentazioni) è d'altra parte ottimo auspicio di un esito positivo. Forse anche per questo il conte Mocenigo appare ansioso di concludere le trattative col musicista, preferendolo agli altri compositori (Donizetti, Pacini, Mercadante, Nini) interpellati dai membri di Presidenza del Teatro. Alla proposta della Fenice Verdi risponde, dichiarando la sua disponibilità, al ritorno da Vienna dove ha diretto le prime recite del *Nabucco*, che hanno inaugurato il 4 aprile la stagione italiana al Kärntnertheater, appaltato dal Merelli.

Nel carteggio successivo tra Verdi e il conte Mocenigo appare tra l'altro che il musicista, essendo indisponibile il librettista veneziano Giovanni Peruzzini, di cui in un primo momento ha pensato di servirsi, spera di potersi valere di "Solera, o Bancalari, o fors'anche Romani" ⁽²⁷⁾. Evidentemente l'auspicio, per un debutto così importante su una piazza diversa da quella milanese, è di poter contare sul "sommo Romani", la cui fama è ovunque indiscussa. Si rivolge dunque, poiché Romani è a Torino, a Isidoro Cambiasi, apprezzato musicografo, marito di Cirilla Branca ⁽²⁸⁾ e quindi cognato del Romani; sembra infatti che Cambiasi abbia fatto balenare la possibilità di potergli fornire un "libretto inedito" del noto librettista. Ma le aspettative di Verdi rimangono chiaramente senza esito, e anche i nomi degli altri due librettisti sembrano per ora sfumare. Mentre continua lo scambio epistolare con Mocenigo relativo al-

l'approntamento del contratto, scambio che dimostra una notevole disponibilità, da parte del Presidente della Fenice, ad accogliere le precise richieste, anche economiche, del musicista, Verdi non fa più alcun accenno al possibile librettista. Solo il 6 giugno, restituendo per posta raccomandata le due copie del contratto ormai firmato ⁽²⁹⁾, egli torna ad occuparsi dell'argomento:

"Ho scritto a Cammarano, a Solera, a Bancalari di Genova. Forse anche un poeta assai distinto di Milano potrebbe darmi questo libretto, che potrebbe essere assai bello. Se tutti questi mi mancassero io non saprei ricorrere ad altri che a Peruzzini".

Che il "poeta assai distinto di Milano" –cui Verdi accenna– sia Andrea Maffei è soltanto un'ipotesi, secondo quanto suppone Massimo Mila e secondo quanto afferma anche Marcello Conati, ma un'ipotesi con buone garanzie di fondamento, come verremo via via dimostrando.

Nella stessa missiva accompagnatoria al contratto firmato Verdi accenna anche ad alcuni possibili argomenti:

"Al più presto possibile farò conoscere alla Presidenza l'argomento dell'Opera, il quale dipenderà anche dai soggetti che avrò. Per esempio s'io avessi un artista del[la] forza quasi di Ronconi io sceglierei o il *Re Lear* od il *Corsaro*, ma siccome probabilmente converrà appoggiarsi alla prima donna così forse potrei scegliere o la *Fidanzata d'Abido* o qualche altro in cui fosse la I^a donna protagonista".

Sono argomenti che dimostrano la precisa intenzione di operare un mutamento deciso nei confronti della tematica storico-religiosa sperimentata nelle due precedenti opere. E che Verdi sia alla ricerca di argomenti nuovi e diversi risulta evidente anche dalla lettera che qualche giorno dopo (l'11 giugno) scrive al

27) M. CONATI, *La bottega della musica. Verdi e La Fenice*, Il Saggiatore, Milano, 1983, p. 42.

28) Vedi a p. 34. Isidoro Cambiasi (1811–1853) è uno dei principali punti di riferimento della cultura musicale milanese. Tra i fondatori della «Gazzetta

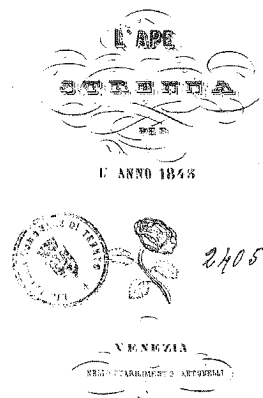
musicale di Milano», vi collabora attivamente con saggi di esegesi e di storia musicale, volti soprattutto a sviluppare la conoscenza dei classici.

29) M. CONATI, *La bottega ecc.*, cit., pp. 51–52.

poeta genovese Domenico Bancalari: “Sono scritturato per scrivere un’opera a Venezia. Vorresti tu scrivermi il libretto? (...) Io desidererei un libretto grandioso e nell’istesso tempo appassionato, e che si staccasse dal *Nabucco* e dai *Crociati* (...)”⁽³⁰⁾. Gli argomenti nuovi che per ora ha fatto balenare a Mocenigo sono dunque il *Re Lear* di Shakespeare e due poemi di Byron, anzi più specificamente due novelle in versi, tratte dai *Racconti Orientali*, usciti alla luce tra il 1813 e il 1814. Difficile davvero non indovinare dietro queste scelte il suggerimento di Maffei e del suo più vicino *entourage*. Infatti Giulio Carcano, uno dei fedelissimi del salotto⁽³¹⁾, ha appena pubblicato, presso l’editore Pirola (grazie al diretto appoggio di Andrea Maffei che col Pirola ha un sostanzioso contratto per la ristampa, in lussuosa edizione con tavole e vignette incise dall’Hayez, del suo *Teatro schilleriano*) proprio il *Re Lear*, primo volume della versione del *Teatro completo* di Shakespeare che vedrà la luce negli anni seguenti⁽³²⁾. Per quanto riguarda Byron si tratta di uno degli autori di cui Maffei risulterà tra i più fortunati traduttori. La sua versione della *Fidanzata d’Abido* (*The Bride of Abydos*, 1813) sarà dedicata a Cesare Correnti⁽³³⁾. Della traduzione del *Corsaro* parleremo di nuovo quando Verdi tornerà, nel 1846, all’idea di utilizzarlo per la sua trasferta londinese, prima di optare per *I Masnadieri*. Facciamo comunque notare qui che proprio in questo periodo Maffei illustra, sulla Strenna veneziana “L’Ape”, il personaggio di Gulnara, una delle due eroine della novella di Byron, in un componimento destinato a decifrare il dipinto di Giuseppe Molteni *La schiava nell’Harem*. Già nel 1839 peraltro il dipinto, in occasione della sua presentazione a



Fino a un giovinetto del genato 1839
Gulnara, P. 1839



L'Ape. Strenna per l'anno 1843. Stabilimento Antonelli, Venezia. Tra i collaboratori dell'annata Andrea Maffei e Francesco Maria Piave.

Brera, era stato parafrasato poeticamente da Maffei⁽³⁴⁾.

Quanto al librettista (ancora da definirsi), spunta all'orizzonte in questi giorni il nome di Francesco Maria Piave. È Guglielmo Brenna, segretario della Fenice che, scrivendo a Verdi il 9 giugno, dopo averlo avvisato che il signor Peruzzini è impegnato a scrivere altro libretto –cosa che del resto il musicista già sa–, aggiunge: “Nulla meno vi ha qui il S.^r Francesco Maria Piave, che credesi se ne incaricherebbe”. E infatti di lì a poco lo stesso Piave si fa vivo con Verdi proponendogli un *Cromvello*, ricavato da un *Hallan Cameron* di Walter Scott⁽³⁵⁾.

Ma Verdi non è convinto né del soggetto né del librettista, il cui nome gli giunge completamente nuovo. Infatti Piave è praticamente un novizio in campo librettistico, a parte una sua collaborazione,

30) F. ABBIATI, cit., I, p. 469.

31) Giulio Carcano (1812–1884), laureatosi in legge a Pavia, è impiegato governativo fino al 1844, quando diviene vicebibliotecario della Braidense. Autore del poemetto *Ida della Torre* (1834), ha acquisito vasta notorietà col romanzo *Angiola Maria* (1839). I suoi rapporti di fraterna amicizia con Andrea Maffei, protrattisi per tutta la vita, sono testimoniati dal copiosissimo scambio epistolare.

32) La versione del *Re Lear* di Giulio Carcano è dedicata a Giovan Battista Niccolini. Già nel giugno 1842 il Niccolini, scrivendo ad Andrea Maffei, lo

pregava di ringraziare il «giovinetto amico» del proposito di intitolargli la traduzione. Dei rapporti tra Maffei e il drammaturgo Niccolini avremo comunque occasione di parlare più oltre.

33) Nel 1846 alla Fenice di Venezia sarà rappresentata l'opera *La sposa d'Abido*, musica del principe Giuseppe Poniatowski, su libretto del Peruzzini.

34) Cfr. «L'Ape», Strenna per l'anno 1843, Stabilimento Antonelli, Venezia, pp. 33–35. Vedasi anche *L'Ottocento di Andrea Maffei*, cit., pp. 52–53.

35) Cfr. M. CONATI, *La bottega ecc.*, cit., p. 55.

proprio col Peruzzini, per un'opera di Pacini, *Il Duca d'Alba* del 1842. Risponde quindi all'aspirante librettista dicendosi impossibilitato ad accettare la sua offerta, dal momento che attende "risposte da altri poeti". Risposte che però sembrano tardare o addirittura venire a mancargli. Non gli mancano invece i suggerimenti relativi alla scelta del soggetto. Il 29 giugno, scrivendo al conte Mocenigo, avanza alcune nuove proposte, accludendo, per una di esse, anche il programma:

"Le spedisco il programma della *Catterina Howard*. Io avrei da proporre due altri argomenti che sarebbero di gran lunga a questo superiori, ma non so se saranno eseguibili. L'uno è il *Cola da Rienzi*, magnifico argomento ma, per quanto possi essere trattato con moderazione, forse la Polizia nol permetterebbe. L'altro la *Caduta de' Longobardi* (...)"

Argomenti, come si vede, legati alla storia e a quella medioevale in particolare, se si esclude la *Caterina Howard*, una delle sventurate mogli di Enrico VIII d'Inghilterra; soggetto questo per il quale Verdi tuttavia, nonostante il programma già inviato, perderà presto interesse. Degli altri due argomenti, "di gran lunga a questo [cioè alla *Caterina*] superiori", la proposta della *Caduta de' Longobardi* è forse dovuta alla diuturna frequentazione di due letterati, Tommaso Grossi e Giulio Carcano, vicinissimi non solo a Maffei ma anche ad Alessandro Manzoni. Potrebbe infatti ricondursi all'*Adelchi* di quest'ultimo. Più interessante è però la proposta del *Cola da Rienzi*, personaggio che si avvicina, per il suo ideale rivoluzionario, alle figure di altri "ribelli" che presto vedremo comparire nella produzione verdiana. La fonte letteraria è senz'altro *Rienzi l'ultimo dei Tribuni* dello scrittore inglese contemporaneo di stampo byroniano

Edward Bulwer-Lytton⁽³⁶⁾, autore anche del popolarissimo *Gli ultimi giorni di Pompei*. Bisogna però tener presente che proprio nel 1843 l'editore Pomba di Torino pubblica la prima traduzione italiana della monografia *Cola di Rienzo e il suo secolo*, di Felice Papencordt⁽³⁷⁾; autore della traduzione è Tommaso Gar (trentino e buon amico di Maffei) collaboratore, a Firenze, dell'"Archivio Storico" del Vieusseux⁽³⁸⁾. Nelle "ragioni del traduttore" il Gar evidenzia come "nel fantastico e tirannesco Tribuno più non si vide che un redentore di Roma e d'Italia, un martire di libertà"⁽³⁹⁾. Ricordiamo infine che *Rienzi, der letzte der Tribunen* è anche l'impegnativa opera tragica con cui Richard Wagner ha ottenuto, nel 1842, il suo primo strepitoso successo a Dresda.

Ma Verdi già prevede, e lo ripeterà in una lettera successiva al Brenna, che il *Rienzi*, per quanto "magnifico argomento", non sarà permesso dalla censura.

Intanto la Presidenza della Fenice comincia a preoccuparsi del fatto che il musicista non si decida ad indicare chi sarà il librettista e lo sollecita a farne il nome. Finalmente, il 4 luglio, Verdi torna a parlare del "distinto poeta" ma ancora una volta non lo nomina: il nuovo accenno è contestuale alla proposta di un nuovo argomento, quello dei *Due Foscari* di Byron:

"Agli argomenti mandati unisco l'altro intitolato: *I due Foscari*, di cui fra pochi giorni manderò il programma. Questo è un fatto veneziano, e potrebbe interessare moltissimo a Venezia; d'altronde è pieno di passione, e musicabilissimo (...). Il Poeta che scriverà il libretto è nome assai distinto, ma non vuole essere conosciuto"⁽⁴⁰⁾.

È dunque in relazione alla proposta dei *Due Foscari* che Verdi può dire con certezza che sarà pro-

36) E. BULWER-LYTTON, *Rienzi l'ultimo dei tribuni*, prima versione dall'inglese, Ant. Fortunato Stella e figli, Milano, 1836, 2 voll.

37) F. PAPENCORDT, *Cola di Rienzo und seine Zeit*, Perthes, Hamburg, 1841.

38) Nel 1834 Tommaso Gar (1808-1871) aveva pubblicato sull'"Indicatore lombardo", per interessamento di Achille Mauri, un *Saggio sull'odierna*

letteratura tedesca.

39) Cfr. *Carteggio Niccolò Tommaseo-Tommaso Gar (1840-1871)*, a cura di M. Allegri, Temi, Trento, 1987.

40) Cfr. M. CONATI, *La bottega ecc.*, cit., p. 59.

prio il “distinto poeta” a fargli il libretto. E infatti, a testimonianza di una collaborazione già operante, di lì a pochi giorni può inviare al conte Mocenigo il programma dell’opera: “(...) le invio il programma dei *due Foscari*. A me pare soggetto interessantissimo e molto più simpatico della *Catterina* (...). Io simpattizzo pei *due Foscari*, perché, quantunque forse un po’ meno grandioso della *Catterina*, è soggetto più appassionato, e non ha i caratteri odiosi di quella, e poi perché si stacca dal genere del Nabucodonosor e dei Lombardi”⁽⁴¹⁾.

Subito dopo Verdi si reca a Senigallia per porvi in scena *I Lombardi*. Ed è proprio nella cittadina marchigiana che gli giunge dalla Presidenza della Fenice la notizia che la *Caterina Howard* e *I due Foscari* non sono stati approvati dalle autorità, il primo argomento “per soverchia atrocità”, *I due Foscari* perché “involgono riguardi dovuti a famiglie viventi in Venezia quali sono le famiglie Loredano, e Barbarigo che potrebbero dolersi della figura odiosa che vi si farebbe fare ai loro antenati”; così gli scrive il segretario Brenna il 26 luglio, tornando a proporre al musicista la collaborazione di Piave e il suo libretto *Cromvello*⁽⁴²⁾. Verdi risponde: “spiacemi che non sia stato approvato l’argomento *I due Foscari* perché io ne era persuaso; e perché era libretto già comesso, e, si può dire, quasi fatto. Servirà per me in altra circostanza”. Intanto però è in qualche modo costretto ad accettare sia il *Cromvello*, che non lo convince, sia Piave, che non conosce, ma della cui competenza poetica cercano di rassicurarlo Brenna⁽⁴³⁾ e anche Andrea Maffei, che è tra i collaboratori della Strenna “L’Ape”, pubblicata a Venezia proprio dallo Stabilimento Antonelli

presso cui l’aspirante librettista è impiegato⁽⁴⁴⁾.

Piave si accinge dunque alla stesura del testo ed è già praticamente alla fine del lavoro quando il conte Mocenigo, di ritorno a Venezia dopo una sosta a Milano durante la quale ha incontrato anche Verdi, comincia a manifestare perplessità intorno all’argomento prescelto. Il libretto gli è sembrato, alla lettura, di così scarso interesse teatrale e così povero di scene d’effetto che forse sarebbe meglio sostituirlo, proponendo al librettista altri soggetti, magari *Hernani* o *La torre di Nesle*. Verdi coglie la palla al balzo e, rispondendo subito a Mocenigo, non nasconde il suo entusiasmo per l’*Hernani*:

“(…) O se si potesse fare l’*Hernani* sarebbe una gran bella cosa! È vero che sarebbe pel poeta una gran fatica, ma prima di tutto io cercherei di compensarlo, e poi otterressimo sicuramente sul pubblico un più grande effetto. (...) Domani scriverò a lungo al Sig.^r Piave e stenderò tutte le scene dell’*Hernani* che mi sembrano addattate. Io ho già visto che tutto l’atto primo si può stringere in una magnifica introduzione, e finire l’atto dove D. Carlos chiede a Silva *Hernani* che è nascosto dietro il suo ritratto. Fare l’atto secondo coll’atto 4 del dramma francese. E finire il terz’atto col magnifico terzetto in cui muore *Hernani* etc... (...)”⁽⁴⁵⁾.

C’è da restare veramente stupiti. Non solo Verdi dimostra di conoscere perfettamente il soggetto cui ha appena accennato il Mocenigo, ma addirittura sa già esattamente come vada adattato. Ha forse concepito in precedenza l’idea di musicare l’*Hernani*? Oppure conosce, direttamente o indirettamente, un’altra versione librettistica del romanzo di Victor Hugo? È forse in contatto col poeta genovese Bancalari, che sta preparando il libretto di un *Ernani* per il musicista Mazzucato? O è il “distinto” amico Maffei, a

41) Id.

42) *Ibidem*, pp. 61–62.

43) Brenna, sostenitore di Piave, cerca di tranquillizzarlo, assicurandogli, in una lettera del 1° agosto, che «Piave è uomo di lettere, e quantunque sia questo il primo libretto d’opera seria che si accinge a scrivere è però conoscitissimo come poeta lirico, e non lascia che desiderare per vaghezza di concetti, e spontaneità» (M. CONATI, *La bottega ecc.*, cit., p. 64).

44) Proprio sulle pagine de «L’Ape» del 1843 appaiono, oltre ad alcuni compo-

nimenti poetici di Maffei (tra cui la decifrazione in versi de *La schiava nell’Harem*, dipinto di Giuseppe Molteni ispirato a Byron cui si è da poco accennato), anche versi del Piave. Alla Strenna «L’Ape» collaborano in modo abbastanza regolare molti uomini noti della cultura veneta e lombarda. Nella suddetta annata 1843 oltre ai nomi di Maffei e di Piave appaiono, tra gli altri, quelli di Davide Bertolotti, Cesare Cantù, Luigi Carrer, Antonio Gazzoletti, Silvio Pellico, Giovanni Peruzzini, Giulio Pullè, Giovita Scalvini e Niccolò Tommaseo.

45) M. CONATI, *La bottega ecc.*, cit., p. 74.

sua volta amico del Mazzucato, e comunque ben addentro nelle cose di teatro, a essere edotto sull'argomento?⁽⁴⁶⁾.

Finisce dunque che è proprio l'*Ernani* ad avere la prevalenza. E il 20 agosto Brenna ne invia a Verdi il programma, concertato, insieme a Piave, dal sempre sollecito e disponibilissimo conte Mocenigo⁽⁴⁷⁾. Così il librettista può accingersi a comporre il nuovo libretto e ad autunno inoltrato il musicista potrà a sua volta iniziare il lavoro sull'opera.

Per parecchi mesi, dalla primavera all'autunno del 1843, Verdi non è particolarmente pressato dagli impegni. Ha dunque tempo per concedersi distrazioni: qualche viaggetto, qualche non troppo laboriosa trasferta per porre in scena *I Lombardi* su varie piazze, e soprattutto parecchie opportunità di consolidare conoscenze e amicizie. C'è ancora il tempo, in ottobre, per una breve vacanza a Cassano d'Adda, nella residenza estiva dei conti della Somaglia. La contessa Gina della Somaglia, "bella e brava"⁽⁴⁸⁾, è una delle nobildonne con cui il musicista è entrato in cordiali rapporti. Parecchi biografi hanno — come si è accennato — ironizzato sulle mielate letterine e sui bigliettini galanti inviati loro dal giovane Verdi; altri hanno congetturato coinvolgimenti sentimentali ed erotiche

avventurette. In realtà si tratta spesso di signore di una certa età, maritate e con numerosa prole. Così Giuseppina Appiani, grande amica di Donizetti, o Emilia Morosini. E sono in genere tutt'altro che frivole comparse del bel mondo salottiero. Particolarmente seria risulterà la relazione epistolare di Verdi con la citata contessa Emilia Zeltmer in Morosini, madre di quell'Emilio Morosini che nel 1849 morirà eroicamente per l'indipendenza italiana, e madre anche di Giuseppina Negroni Prati Morosini. Con quest'ultima, grande amica anche del pittore Hayez e di Maffei, il musicista resterà in corrispondenza fino agli ultimi anni della sua lunga vita, riconoscendone le qualità culturali e l'impegno sociale⁽⁴⁹⁾.

Un discorso a parte spetta all'amicizia di Verdi con la contessa Clara Maffei, moglie di Andrea. La corrispondenza tra lei e Verdi — resa nota, anche se solo per estratti, dal Luzio e poi da altri⁽⁵⁰⁾ — costituisce, da sola, una sorta di ritratto biografico del musicista. Un uomo che, nonostante la ruvidezza del carattere, sentirà per tutta la vita l'esigenza rasserenante di un confronto paritario con l'animo femminile, al di fuori di ogni possibilità di invidie e di competitività⁽⁵¹⁾.

Intanto, all'inizio di ottobre, è iniziato il regolare scambio epistolare tra Verdi e Piave. Il fatto che

46) L'*Ernani* di Alberto Mazzucato, su libretto del Bancalari, andrà in scena al Teatro Carlo Felice di Genova il 26 dicembre 1843, appena tre mesi prima dell'*Ernani* di Verdi.

47) Conati riporta integralmente la trascrizione del programma manoscritto tracciato dal Mocenigo, conservato negli Archivi della Fenice (cfr. M. CONATI, *La bottega ecc.*, cit., pp. 80–84).

48) Scriveva Andrea Maffei nel 1838 al giovane amico Antonio Gazzoletti: «Chiuderò la mia lettera con un breve componimento che la lettura del tuo libro mi ha ieri sera ispirato. Sono alcuni versi per l'onomastico della bella e brava contessa Somaglia che tu devi conoscere» (E. BROL, *Antonio Gazzoletti e Andrea Maffei. Carteggio inedito (1837–1865)*, in: «Atti dell'Accademia degli Agiati», serie IV, vol. XII, Tomasi, Rovereto, 1935, p. 12).

49) Educata a ideali liberali dalla madre Emilia, la contessa Giuseppina (1824–1909) terrà sempre aperta la propria casa a patrioti ed esuli. Dotata di larghi interessi culturali (sarà cofondatrice del periodico «La Perseveranza» e pubblicherà nel 1892 un volume di *Biografie di illustri italiani* al fine di educare le nuove generazioni all'amore per l'Italia) si dedica con successo anche alla pittura, di cui le è maestro Francesco Hayez. Nel 1869 il pittore detterà a lei le sue *Memorie*, pubblicate nel 1890 (cfr. *Dizionario biografico delle donne lombarde*, a

cura di R. FARINA, Baldini e Castoldi, Milano, 1995, p. 772). Numerosi sono i dipinti che Hayez eseguirà per la contessa e il marito Alessandro Negroni Prati. Tra essi, oltre a un ritratto di lei e della madre, la tela delle *Veneziane* e una versione all'acquerello del notissimo *Bacio*, opere in cui l'intervento del Maffei sul piano di una trasfigurazione allegorica politicamente orientata è particolarmente incisivo.

50) ALUZIO, *Profili biografici e bozzetti storici*, Cogliati, Milano, 1927, vol. II, pp. 505–562. Cfr. anche A. DI ASCOLI, *Quartetto milanese Ottocentesco*, Archivi edizioni, Roma, 1974, e il recente D. PIZZAGALLI, *L'amica*, Mondadori, Milano, 1997.

51) «Era mia amica di 44 anni!... Amica sincera e sicura! Non sapeva certo fare i versi di suo marito... ma invece che cuore! e che nobiltà di carattere! e che elevatezza di sentimenti!» così scriverà Verdi, alla morte della contessa, all'amico bussetano Giuseppe Piroli (E. ABBATI, cit., III, p. 285). E a Giuseppina Negroni Prati Morosini: «Povera Clarina! Aveva tante qualità; ma qualità sovrana era la bontà e l'indulgenza! Impossibile averne di più! Amica a tutta prova; e con Lei si era sicuri; non vi era bisogno di guardarsi alle spalle!» (G. Verdi, *Autobiografia dalle lettere*, a cura di A. Oberdorfer. Nuova edizione rivista da M. Conati, BUR, Milano, 1981, pp. 149–150).

Caro Giuseppe Busseto 21 giugno 1852

Immagina e prova la mia contentezza
nel ricevere la tua lettera e pensare
che ella mi è amica come una volta,
e che non si è dimenticata di me.
Da parte mia posso ben assicurarti
che la mia amicizia per lei è come
era quattro anni fa, anzi più. Gli uomini
della mia tempra non dimenticano facil-
mente né piaceri, né dispiaceri, né gioie
né dolori. Ella pensa bene a me
perché non le scrivo dopo il Rispetto.
Io so che io non ho altro merito, che
di essere, forse per una povera combi-
nazione, una quattro volte, che, per
una combinazione ancor più povera, hanno
la fortuna di divenire qualche volta
popolari, ma io / e ciò dico lei che ha cuore,
e mi consola / tengo io poco a questi onori,
anzi sono scorgimenti per me vintisti per
che patescoli, che mi rendono vanità
e indolanza - e intanto mi si amici
di questi age

ella ha ripreso tutte le sue spie
inchiavate per capo, e ne può fare. Delic-
fai! Io non posso che ammirare di
invidiare! Oh quanto vedrei volentieri
lei più bona che ho congiunto il bambino!
Togli qualche volta nell'andare a nel
l'apace da Roma... ma anche questa
quanta nazione come tutte le altre.
Io te potrei fare, ma io sono sì difficile
ora di accettare impegni!

Mia cara contessa non posso far
niente che io non possa scapigli-
tarsi al ricevere la tua lettera, e
che è stato per me un momento
di vera gioia. E lei è con la mia
amicizia io posso assicurare che è grande
sincera come nei tempi felici che io era
proprio di lei. Se ella non mi dubitava
ancora non se debba dopo. Le stringo
le mani e gran pace e sono per la vita

Gina della Somaglia

Sant'Agata
 Clara Maffei
 non si piglia mai a
 seguire gli "impulsi" del cuore,
 quando è buono come il vostro
 e la vostra ispirazione di
 andare a divagare è stata
 benigna. Quel maffei
 già meglio, e desidero che
 la sua ispirazione sia pronta
 e completa. Ditegli di non
 aver nulla a che fare.
 Fate il vostro testo e
 venite quando potete a visitarci
 la vostra signorina è pronta
 e non tutti si aspettano con
 tanto di cuore. Un bacio
 la mamma con voi. G. Verdi

Lettera autografa di Giuseppe Verdi alla contessa Clara Maffei (Sant'Agata,
 senza data ma 1869). Clara Maffei si era recata a Firenze per assistere il
 marito Andrea, gravemente malato.

questa volta musicista e librettista abitino in due cit-
 tà diverse permette finalmente di essere informati sulla
 genesi del libretto. Le raccomandazioni di Verdi ap-
 paiono precise e circostanziate, tenuto conto anche
 del fatto che il musicista sa di aver a che fare con un
 librettista alle prime armi. In pratica "egli prende Piave

per mano e si scrive il libretto attraverso lui"⁽⁵²⁾. Al
 poeta muranese non resta che il compito di mettere
 in versi situazioni e concetti, seguendo persino in ciò
 le puntuali indicazioni che gli vengono trasmesse⁽⁵³⁾.
 Ripetuta è l'insistenza, nelle direttive del musicista,
 sulla "brevità" e inoltre sull'opportunità di restare il
 più possibile "attaccati a Hugo". Sta già maturando
 in lui —proprio grazie all'intensità delle sue frequen-
 tazioni dell'ambiente letterario— quell'esigenza di ade-
 sione al testo che è anche consapevolezza del valore
 del dramma trattato e dell'individualità dell'autore;
 esigenza che diverrà presto costante e che è una carat-
 teristica tanto inusitata nel panorama dei musicisti,
 anche dei maggiori. In questo caso in particolare egli
 sa che il dramma di Victor Hugo, stampato "tal qua-
 le fu rappresentato", con tutte le "modifiche che la
 scena gli ha fatto subire"⁽⁵⁴⁾, ha già in sé una forza
 drammaturgica che non deve andare perduta; come
 non devono andare perdute le qualità essenziali del-
 l'originale: quel contrasto, fortemente teatrale, tra
 opposti principi e quella esuberanza espressiva che
 ne hanno fatto, in occasione della sua prima rappre-
 sentazione al Théâtre Français di Parigi il 25 febbra-
 io 1830, il pretesto per una vera e propria battaglia
 tra i fautori del romanticismo e gli strenui sostenitori
 del classicismo. Gli echi di quella battaglia sono giunti
 naturalmente anche in Italia, sull'onda tra l'altro del
 clamore suscitato dalla *prefazione* alla stampa del
 dramma in cui l'autore, stabilendo un parallelismo
 tra romanticismo e liberalismo, tra liberalismo lettera-
 rio e liberalismo politico, ha regalato ai suoi lettori un
 proclama della più scatenata avanguardia romantica.

Verdi è probabilmente desideroso di poter co-
 minciare il lavoro. I lunghi mesi di trattativa con la
 Fenice gli sono serviti da rodaggio. Ha avuto modo

52) M. MILA, cit., pp. 131-132.

53) «Al poeta chiede soltanto i versi, fin nel numero delle parole, delle sillabe, delle pause che gli occorrono per poterle adattare alla musica ideata» (C. GATTI, cit., p. 178).

54) Cfr. V. HUGO, *Ernani*, in: *Tutto il teatro*, Milano, 1962, vol. II, pp. 137-141.

di mettere a punto le sue esigenze di rinnovamento, di riflettere su diversi testi, di sondare l'inesplorata varietà di possibili argomenti. Gli hanno fatto balenare nella mente persino la possibilità di musicare Shakespeare, e l'idea del *Re Lear*, primo argomento proposto alla Fenice, non lo abbandonerà più; resterà il progetto incompiuto di tutta la sua carriera musicale.

Ora ha l'occasione di cimentarsi con un'opera diversa, un'opera in cui non sono più le masse a costituire l'ossatura del dramma ma personaggi nettamente delineati: Ernani, il bandito, Elvira, Silva, Don Carlos... Figure dentro cui calarsi per dare loro, attraverso la musica, un'evidenza da primo piano.

Il musicista è un po' preoccupato per l'"approvazione politica" del soggetto: l'*Hernani* prevede infatti una congiura contro la vita di un re. Ma è del resto molto fiducioso che il conte Mocenigo provvederà, anche in questo frangente, ad appianare eventuali difficoltà. E infatti il Mocenigo, con fine diplomazia ed intervenendo probabilmente egli stesso sulla "selva", ossia sul canovaccio dell'opera, con alcune modifiche tese ad attenuare qualche passaggio scabroso⁽⁵⁵⁾, ottiene prima l'accettazione della "selva", e più tardi il definitivo "placet" della Direzione Generale di Polizia sul libretto.

Tra l'ottobre e la metà di novembre Verdi compone la musica dei primi tre atti del dramma. Attende con impazienza da Piave il quarto atto, in particolare il terzetto perché, scrive a Brenna, "lo vorrei fare qui quietamente prima di venire a Venezia". Finalmente, ai primi di dicembre, il musicista si trasferisce nella città lagunare, che ancora non conosce. Scrive il 12 alla contessa Giuseppina Appiani: "Venezia è bella, è poetica, è divina, ma... io non ci starei volentieri. Il mio *Ernani* va avanti ed il poeta fa tutto quello

che desidero"⁽⁵⁶⁾. Lo aspettano anche le prove dei *Lombardi* che, secondo quanto stabilito in uno dei punti del contratto, inaugureranno la stagione fenicea.

Il 26 dicembre, a teatro strapieno, *I Lombardi* inaspettatamente hanno un esito decisamente negativo. Si tratta, secondo quanto Verdi scrive alla contessa Appiani subito dopo lo spettacolo, di "un gran fiasco: uno di quei fiaschi veramente classici"⁽⁵⁷⁾. Lo ribadisce in una lettera a Luigi Toccagni, uno degli amici milanesi che più gli sono affettuosamente vicini: "Voi che mi volete bene come padre ad un figlio sarete impaziente di sentire le notizie sui Lombardi. *I Lombardi hanno fatto fiasco*. Eccovi tutto (...)"⁽⁵⁸⁾.

Verdi è preoccupato, naturalmente, e la tensione cresce nei giorni e nelle settimane successive anche per problemi relativi alla scelta dei cantanti per l'opera nuova, che si protraggono oltre il dovuto. Pensa persino di sciogliere il contratto e di lasciare Venezia. Il suo stato d'animo peggiora col passare del tempo. Ne è lampante testimonianza un'altra lettera al paterno Toccagni a Milano:

"Vi scrivo colle lagrime agli occhi e sospiro il tempo in cui partirò. Aggiungete a questo una leggera febbriattola che mi assale tutte le sere e vedrete come sto bene... Sono alloggiato passabilmente e sto in casa molto, cioè sto a letto. Scrivo questo mio povero *Ernani* e non sono malcontento. Ad onta della mia apparente indifferenza se facessi fiasco mi schiaccio le cervella: non potrei sopportare l'idea, tanto più che questi veneziani si aspettano non so cosa... Viene la notte, la mia disperazione. Salutatemi tutti gli amici e le amiche e ditele che si ricordino di me... Vogliatemi bene, ma proprio bene..."⁽⁵⁹⁾.

Il 15 febbraio iniziano le prove dell'opera e infine, tra ulteriori rinvii, si arriva alla prima dell'*Ernani* il 9 marzo. L'attesa del pubblico è grande. Giovanni, primogenito di Antonio Barezzi, giunto a Venezia in anteprima, ha informato il padre dell'arrivo di

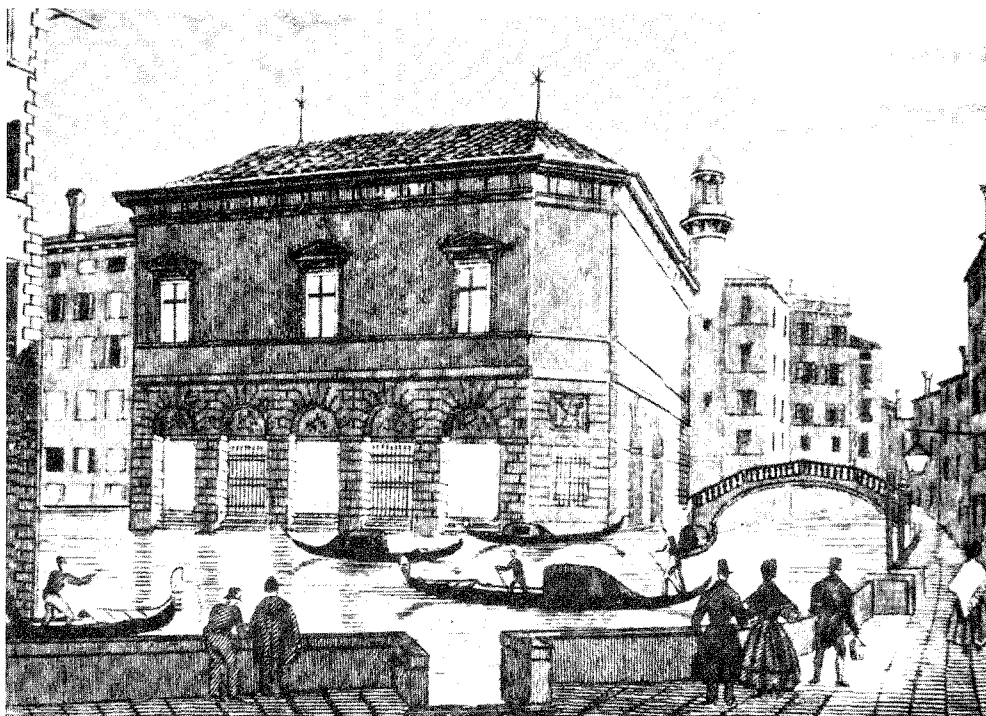
55) Cfr. M. CONATI, *La bottega ecc.*, cit., p. 97 e pp. 137-138.

56) F. ABBIATI, cit., I, p. 478.

57) A. LUZIO-G. CESARI, *I Copialettere ecc.*, cit., pp. 424-425.

58) A. LUZIO, *Carteggi verdiani*, Roma, 1935, II, p. 355.

59) F. ABBIATI, cit., I, pp. 481-482.



Teatro La Fenice di Venezia. Incisione. Museo Teatrale alla Scala, Milano.

spettatori anche da fuori città: “chi da Padova, chi da Trieste, chi da Verona”, e del fatto che tutta l’alta società milanese si è trasferita sulla laguna: “Da Milano sono già venuti Marchese Giulio Sommariva, Conte Bernardo Tolomei, Marchese Mainoni, nobili, Paolo Guicciardi, Giovanni D’Adda, Luciano Manara, Carlo D’Adda”⁽⁶⁰⁾.

L’esito di questa prima rappresentazione sembra sia soddisfacente, anche se non entusiastico, a causa soprattutto della inadeguatezza dei cantanti, se diamo credito a una lettera di Verdi a Giuseppina Apiani, ribadita da un’altra di Giovannino Barezzi al padre. Si deve invece pensare a un vero e proprio trionfo leggendo la recensione apparsa su “Il Gondoliere” all’indomani della prima:

“Sulle mura del nostro teatro maggiore sventola una bandiera sopra cui in cifre d’oro sta scritto: ‘Ernani’. Popolo e Senatori

plaudirono con cento voci a questo bandito spagnolo. La invenzione del dramma a Hugo, la veste italiana a F. Piave, le armonie al Verdi, il gentile fattore dei ‘Lombardi’ e del ‘Nabucco’. Le ultime sue note inebbriarono, ben quattro volte, gli animi sin de’ gravi aristarchi e delle severe matrone. Negli atrii, nelle vie, nelle sale, nei geniali convegni stanno sul labbro di tutti i nuovi canti. Sul carro de’ meritati trionfi il maestro ebbe a compagni il poeta, il poeta i cantanti. Vi furono corone, fiori, grida, palme per tutti. La musica è sparsa di soavi melodie, di eletti accordi, di splendida istrumentazione. La gemma dello smaniglio, il fior più olezzante del ricolmo paniere, è un canto a tre nell’ultima parte del dramma. Sofia Loewe, Guasco, Superchi, Selva, furono i principali interpreti dell’opera nuova. L’una per l’arte somma, il secondo per grazia rara, il terzo per maestria, l’ultimo giovanetto non ancora quadrilustre per valore di canto, ben meritano del nostro uditorio. Musicanti, coristi, scenici dipintori lo spettacolo non fer guasto né men gradito. La fama colle sonore sue trombe proclamò le glorie del Verdi e noi poveri ed ultimi tubatori mandiamo debile voce ai lontani, ignari del novello trionfo”⁽⁶¹⁾.

60) *Ibidem*, p. 497.

61) *Verdi e La Fenice*, La Fenice, Venezia, 1951, p. 28.

Dobbiamo credere a Verdi o al recensore del giornale veneziano? Resta il fatto che il musicista si trova ad avere, anche a Venezia, degli sfegatati ammiratori tra i giornalisti. Nel caso specifico direttore de "Il Gondoliere" è il poeta Luigi Carrer, affezionatissimo amico di Maffei e a lui legato da tante "obbligazioni"⁽⁶²⁾.

Comunque il gradimento del pubblico cresce di sera in sera e lo stesso musicista rimane contagiato dall'entusiasmo che i veneziani dimostrano nei suoi confronti:

"Il pubblico m'ha fatto ogni sorta d'accoglienza e l'altra sera m'hanno accompagnato a casa colla banda in mezzo ai due presidenti del Teatro ed un pubblico che urlava Viva a piena gola. Ieri quei cari Giovani di veneziani mi hanno dato un pranzo all'albergo reale e domani m'accompagnano tutti fino a Padova. Nella prima mia li scriveva che non mi piaceva il soggiorno di Venezia, dimani al contrario con mio grande dispiacere la devo lasciare (...)"⁽⁶³⁾.

Qualche giorno prima Verdi si è sentito in dovere di dedicare l'*Ernani* a Clementina Mocenigo-Spaun, la già citata nobildonna di origine trentina⁽⁶⁴⁾, moglie di quel Presidente della Fenice che tanto ha contribuito, con la sua benevolenza e il suo concreto coinvolgimento nella genesi dell'opera, al suo successo. Lo spartito esce infatti stampato con la seguente intestazione: "*Ernani*. Dramma lirico in quattro parti di Francesco Maria Piave, posto in musica e dedicato alla Nobilissima Contessa Clementina Mocenigo-Spaun"⁽⁶⁵⁾ distinta cultrice della musica italiana da Giuseppe Verdi". La quale contessa così ha risposto a Verdi il 15 marzo: "Se l'essere cultrice appassionata

della musica, ammiratrice sincera di uno de' più belli e distinti talenti della nostra epoca, dà diritto a tale preferenza, io posso certamente accamparlo"⁽⁶⁶⁾.

Ben presto l'*Ernani* —quest'opera caratterizzata, come dice Mila, da una "prodigiosa felicità inventiva"—⁽⁶⁷⁾ diverrà uno dei melodrammi verdiani più applauditi e più popolari. Ricorda Marcello Conati che "Il 29 e 30 maggio viene dato rispettivamente all'Argentina di Roma e al Teatro di Corte di Vienna, quivi diretto da Donizetti in persona. Tra giugno e novembre viene rappresentato in circa una ventina di teatri, fra cui il Carlo Felice di Genova, la Pergola di Firenze, la Scala di Milano, il Comunale di Bologna, il Grande di Trieste. La sera di S. Stefano inaugura la Stagione di carnevale in almeno undici teatri... Il 1 gennaio si dà già a Lisbona, in marzo a Madrid e a Londra... Non è più un successo. È ormai una moda"⁽⁶⁸⁾.

Il ritorno a Milano di Verdi dopo l'*Ernani* feniceo vede iniziare per lui uno dei periodi di più frenetica attività, in cui gli impegni si sovrapporranno agli impegni, mettendo a dura prova la sua resistenza, anche fisica. Già il 24 dicembre dell'anno precedente, a Venezia, egli — che frattanto ha preso impegni con la Scala — si è dichiarato disponibile alla Fenice per la stagione del carnevale successivo, cioè quella '44-'45. Il 21 marzo poi, appena rientrato a Milano, accetta l'offerta di Vincenzo Flauto, l'impresario del teatro San Carlo di Napoli, di scrivere un'opera su libretto di Salvatore Cammarano, che dovrebbe andare in scena entro il giugno '45. Ancor prima ha

62) Scriveva Carrer a Maffei nel 1833: «Quante obbligazioni ti ho, mio carissimo! (...) non saprei mai stancarmi di dichiararmi a te obbligato oltre ogni misura...» (Cfr. G. BIANCHINI, *Luigi Carrer fra lettere ed amici*, Drucker, Verona-Padova, 1900, p. 12). Probabilmente si riferiva alla imminente pubblicazione, caldeggiata da Maffei, di un suo volume di *Poesie* nell'importante «Biblioteca scelta» dell'editore Silvestri di Milano. Il Carrer risulta direttore del giornale «Il Gondoliere» dal 1833 al 1847. In seguito diverrà direttore del Museo Correr di Venezia.

63) Lettera del 16 marzo al suocero Barezzi (in: F. ABBIATI, cit., I, p. 499).

64) Vedi a p. 59.

65) I biografi normalmente scrivono Spaun. Devesi invece intendere Spaur. A Sporminore e a Spormaggiore, in Val di Non, esistono ancora le antiche residenze degli Spaur. Cfr. A. GORFER, *Le Valli del Trentino*, cit., p. 782.

66) La lettera venne pubblicata dall'Abbiati nel «Corriere della Sera» del 27 dicembre 1941.

67) M. MILA, cit., p. 160.

68) M. CONATI, *La bottega ecc.*, cit., p. 132.

definito con l'impresario Antonio Lanari, per l'Argentina di Roma, la rappresentazione di una nuova opera, che infatti avverrà il 3 novembre 1844 con *I due Foscari*.

Intanto, nell'aprile, Verdi si assume anche il compito di fare da maestro di musica a Emanuele Muzio, un giovane protetto da Antonio Barezzi e inviato a

Milano da Parma. Dal 1844 al 1847 Muzio rimarrà costantemente a fianco del musicista, suo unico allievo, devotissimo. Le numerosissime lettere che egli in questi anni scriverà al Barezzi, informandolo minutamente della vita sua e del suo "Signor Maestro" costituiscono, come abbiamo già accennato, tasselli preziosi della biografia verdiana.

La Cantata per il Congresso degli Scienziati

Proprio prendendo spunto da una lettera di Emanuele Muzio a Barezzi ci soffermeremo, lasciando per il momento sospesi gli impegni di maggior mole di Verdi, su un impegno minore, collaterale alla sua produzione melodrammatica, ma interessante in questa sede perché evidenzia una svolta tangibile nei rapporti tra Verdi e Maffei.

Quasi certamente già sul punto di concretarsi al momento della proposta, nel luglio 1843, dei *Due Foscari* per la Fenice, come si è detto e come meglio si chiarirà, tale svolta vede Maffei assumere in modo più esplicito un ruolo che non è più soltanto quello di amico, consulente letterario e sostenitore ma diviene anche quello di collaboratore in ambito più strettamente professionale; un ruolo che andrà facendosi via via più preciso e che sfocerà nella rielaborazione sostanziale del libretto del *Macbeth* e nella paternità di quello dei *Masnadieri*.

Scrivo dunque Muzio in una lettera a Barezzi del 24 giugno 1844: "... a poco a poco si sparse questa voce che il Signor Maestro Verdi non aveva ritrovata musicabile la poesia del cav. Maffei"⁽¹⁾.

Prima di addentrarci nell'episodio, che presenta lati interessanti e non del tutto noti⁽²⁾, bisogna ricordare che dal 1839 si svolgeva, ogni anno in località diversa, un Congresso scientifico cui prendevano parte, tenendovi relazioni, numerosi scienziati in rappresentanza delle principali città italiane, ed anche, in veste di "amatori", cioè di partecipanti non ufficiali, letterati e intellettuali⁽³⁾. Tali congressi rivesti-

vano un ruolo molto importante in un'Italia ancora politicamente divisa; riunendo assieme gli intellettuali di tutta la penisola giovavano, oltretutto a incrementare il dibattito culturale, a vivificare – in forma apparentemente innocua – aspirazioni liberali e fermenti patriottici.

Nel 1844 il 6° Congresso degli Scienziati si tiene a Milano, e il Casino dei Nobili si sta preparando a grandi *soirée* in onore dei Congressisti. Già il 2 di marzo sul giornale milanese "La Fama" era apparsa questa notizia:

"Leggesi nella *Rivista Europea* essersi proposto dalla Nobile Società del Casino l'incarico di dettare una *Cantata* in occasione del Congresso Scientifico, che si terrà quest'anno in Milano, a Felice Romani in Torino; noi possiamo però assicurare che cosiffatte pratiche furono invece dirette al cav. Andrea Maffei, il rinomato traduttore di Schiller ed egregio poeta, il quale col [sic!] ieri accettò quell'onorifico incarico. Vuolsi che venga musicata dal maestro Verdi, ma ciò non diamo per assoluto"⁽⁴⁾.

La richiesta ufficiale a Maffei da parte della Nobile Società di scrivere i versi per la *Cantata* risulta in realtà datata 4 marzo:

"Al Nobile Signore Il Sig. Cav. Andrea Maffei

La Nobile Società avendo stabilito di dare una Solenne Accademia d'occasione Vocale e Istrumentale allorché nel prossimo mese di settembre deve aver luogo il sesto Congresso degli Scienziati in questa città ed avendo deciso nello stesso tempo che una distinta penna descriva con sublimi immagini i sentimenti analoghi alla circostanza, la Direzione interprete del voto della So-

1) L. A. GARIBALDI, *Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi*, Treves, Milano, 1931, p. 170.

2) Dell'episodio tratta l'Abbiati nel primo volume della sua monumentale biografia verdiana. Si veda anche P. PEDROTTI, *Tre lettere inedite di Giuseppe Verdi*, in: «Studi Trentini di Scienze Storiche», I, 1952, pp. 79–83, e G. BARBLAN, *Storia di una cantata non scritta*, in: «La Scala», n. 39, Milano, 1953, pp. 25–28.

3) Cfr. *Le riunioni degli Scienziati italiani prima della guerra dell'indipendenza*, Città di Castello, 1922, ed inoltre F. BARTOCCINI-S. VERDINI, *Sui congressi degli Scienziati*, Roma, 1952.

4) Cit. in E. BROL, *Lettere di Antonio Gazzoletti ad Andrea Maffei*, Ed. Libreria, Trieste, 1937, p. 69, nota 8.

cietà medesima che essa rappresenta ha ad unanimità prescelta V.S. Ill.ma per la Poesia, riservandosi a suo tempo di farle conoscere chi sarà incaricato della parte Musicale.

La Direzione nella lusinga che V.S. Ill.ma vorrà accettare l'incarico si pregia di attestarle i sensi della più distinta stima e considerazione.

Milano, dal Palazzo della Nobile Società il 4 marzo 1844.

Il Presidente G. Litta Modignani

Il Direttore di Settimana Antonio Belgiojoso ⁽⁵⁾.

Parrebbe dunque che la Nobile Società non avesse, al 4 marzo, ancora deciso a chi affidare la parte musicale della *Cantata*. Eppure Verdi, già in febbraio, forse tramite lo stesso Maffei, sembrava sapere che la Società dei Nobili pensava a lui per la *Cantata*. Scriveva infatti da Venezia all'amico milanese Paggi: "Qualora la nobile società del Casino si decida a far scrivere a me la musica della cantata per gli scienziati io l'ascriverò a fortuna e m'assumerò con piacere questo impegno" ⁽⁶⁾. Il musicista – che nei suoi anni più maturi si dimostrerà sempre piuttosto refrattario a composizioni d'occasione – non poteva certo dimenticare che il Casino dei Nobili l'aveva praticamente tenuto a battesimo nel 1834, ai tempi dell'esecuzione della *Creazione* di Haydn...

Proseguiamo nella ricostruzione. Esiste una lettera, purtroppo non datata, inviata da Maffei all'amico Jacopo Cabianca a Vicenza che ci informa sugli sviluppi della faccenda e ci fa sapere che il musicista scelto era stato in un primo momento Rossini:

"Saranno due mesi circa che la Nobile Società volendo onorare i dottissimi vivi che nel settembre visiteranno questa città, deliberò di far comporre e mettere in musica una Cantata o Canto lirico allusivo alla circostanza e scelse me per poeta e Rossini per maestro, al quale (non avendo accettato) sostituì il M.o Verdi. Senti un po' che successe. A mal in cuore mi sono piegato a

scrivere questo canto, sì perché l'argomento (la scienza) mi pareva assai freddo, sì perché mi stornava dal mio Wallenstein già pronto per la stampa ⁽⁷⁾. Pensai per più giorni sul mio concetto e prima di verseggiarlo interrogai l'oracolo d'un professore contrappuntista per non essere poi condannato a quei dolorosi mutamenti comandati dalla tirannia della musica.

Ritornato il Verdi da Venezia mi chiese subito alcune strofe per incominciare il lavoro e io gli diedi una metà del mio componimento, chiarendogli in lungo e in largo il pensiero generale. Se ne mostrò contentissimo, e volle soltanto ch'io aggiungessi due versi ad un paio di strofe. Passati quindici giorni ritornò da me pregandomi (piccola cosa!) di rifare da capo a fondo il canto lirico perché non lo trovava *musicabile*! Puoi ben figurarti la mia risposta alla sua capricciosa domanda. Ritirai la mia poesia, e la Nobile Società si è diretta ad un altro ciabattino per averne un paio di scarpe che meglio del mio quadrasse ai piedi del Maestro. Ho maledetto per due giorni un tempo e uno studio così miseramente perduti, poi me ne sono dimenticato, ed ho finito collo stringere la mano al Verdi, che mi è troppo simpatico per conservare rancore con lui. La cosa alzò tuttavia molta polvere, e tutti questi maestrelli, invidiosi del successo del nuovo maestro, lo accagionarono d'imperizia e di superficialità nella composizione grave e profonda, ed egli a quest'ora è pentitissimo del suo rifiuto" ⁽⁸⁾.

Come si vede il caso, data la notorietà dei personaggi coinvolti (il più acclamato musicista del momento, il principe dei poeti traduttori, il principe dei librettisti), ha suscitato davvero un gran polverone e ha dato la stura a pettegolezzi di ogni genere, amplificati dalle pagine dei giornali. Ecco perciò che Muzio si sente in dovere di informare dettagliatamente, il 30 giugno, il protettore Barezzi dell'antefatto della "storia del Cav. Maffei":

"Le racconto la storia del cav. Maffei. Nella società dei Nobili vi erano due partiti per scegliere il poeta di questa cantata: uno era per il cav. Maffei, uno per il cav. Romani. Prevalse il primo: e diedero al suo favorito la commissione di fare questa poesia.

5) L'originale è conservato presso l'Archivio Storico Comunale di Riva del Garda.

6) M. CONATI, *La bottega ecc.*, cit., p. 120.

7) Già in data 26 marzo 1842 Maffei aveva scritto al Cabianca: «Io sono molto contento di me (cosa rara, mio caro Jacopo!). Ho posto mano alla morte del Wallenstein e nel breve spazio di due mesi e mezzo ho già tradotta una metà di

questa gigantesca tragedia. Essa è il frutto maturo del genio dello Schiller, e parmi di trovarmi alle prese con un titano». In: E. VENTURA, *Jacopo Cabianca ecc.*, cit., p. 287.

8) *Ibidem*, pp. 314–315.

Incarico della Nobile Società del Casino ad Andrea Maffei per la Cantata da eseguirsi in occasione del VI Congresso degli Scienziati in Milano. Archivio Storico di Riva del Garda.

DIREZIONE
DELLA
Nobile Società

Al Nobile Signore
Il Sig. Cav. Andrea Maffei

La Nobile Società avendo
fasciato di dare una Solenne Accademia,
d'occasione Uvale ed Effimera al ordine nel
prossimo mese di Settembre dopo aver
il fatto Congresso degli Scienziati in quel
l'atto ed avendo voluto nello stesso tempo
una diffinita parca degli anni passati
maffei i fontinanti analoghi della circostanza
La Direzione interpretata dal voto della Società
mischiata che egli rappresento ha ad unanimità
proposta V. V. Uvale & la Direzione riferi
condotti a suo tempo di farla compiere dei
sua immediato della parte effimera.

La Direzione della Società che
V. V. Uvale vorrà accettare! indica si prima
di adattare, prima della parte effimera
e compiere.

Milano, dal Palazzo della Nobile Società
il 14 Marzo 1884.

V. Presidente
G. V. Adignani
V. Direttore di Uvale
Antonio Belgiovanni

Egli la fece, bella sublime quanto mai; era il fiato dell'Eterno, che creava la Sapienza; ma decisamente non era musicabile; erano ora versi sciolti, ora terzine, ora quartine; insomma non vi era dialogo, ed il Signor Maestro Verdi non poteva dividere in pezzi questa poesia per far cantare ora i cori ora le prime parti; voleva che avesse del drammatico. Il Signor Maestro che conosce assai bene la convenienza ne parlò col detto Cavalier Maffei, per guardare pure di accomodarlo; ma non poterono andare intesi su tale proposito; il Signor Maestro poi scrisse alla Direzione del Casino de' Nobili che non trovava musicabile la poesia del cav. Maffei. Allora si decisero di scrivere al cav. Romani il quale ha scelto un argomento bello, e che piace anche al Sig. Maestro compositore Verdi (quando avrà mandata la poesia non dubiti che le saprò subito dire che cosa sia); quelli del secondo partito trionfarono e ne menarono vanto pei caffè nei club nelle conversazioni, e a poco a poco si sparse questa voce che il signor Maestro Verdi non aveva ritrovata musicabile la poesia del cav. Maffei; e l'imprudenterissimo estensore del "Figaro" ha fatto questa cosa pubblica; questo rincrebbe al Signor Maestro perché amicissimo del Poeta..."⁹⁾.

In effetti il 17 maggio il Romani, scrivendo a Verdi, si era dichiarato lieto di porsi ai suoi ordini per scrivere il testo della Cantata. Ma non appena il musicista riceve la prima parte della composizione di Romani si rende conto che neppure questa fa al caso suo e si affretta perciò a spedirla alla Nobile Società, in data 10 luglio, con queste parole:

"Ho l'onore di presentare a questa Nobile Società la prima parte della Cantata, o per meglio dire del Dramma, che Romani mi mandò. Dall'intreccio, e dalla forma, e dalla lunghezza, puossi a ragione chiamar Dramma, perché, a quanto pare, di versi come la *Straniera*, il *Pirata*. Ora la strettezza del tempo, i miei attuali impegni, e più di tutto la mia salute che al presente non è molto florida, non mi permettono di fare da solo un lavoro di tanta mole..."¹⁰⁾.

E il giorno seguente scrive allo stesso Romani:

"Non so in qual modo fosse concepito l'invito che la Nobile Società a Lei mandava per questa Cantata, ma io invece d'una

'Cantata d'occasione' come mi scriveva mi trovo fra le mani un Dramma che, e per la strettezza del tempo e più per la mia salute mi è impossibile mandare a compimento..."¹¹⁾.

Nella decisione di Verdi, oltre ai motivi addotti, c'è senz'altro anche il desiderio di placare il risentimento dell'amico Maffei, indispettito dalle chiacchiere, dalle illazioni dei giornali e soprattutto dalle pressioni dei suoi irriducibili sostenitori che vogliono in tutti i modi rendere nullo l'intervento del Romani. Con la rinuncia di Verdi la cosa sembra doversi concludere in un niente di fatto. Ma evidentemente il "partito Maffei", appena venuto a conoscenza dell'indisponibilità di Verdi a musicare il testo di Romani, si è fatto di nuovo avanti per giungere a un accomodamento tra lui e Maffei, tanto è vero che questi, forse proprio per evitare ogni altro coinvolgimento in una faccenda che già si è trascinata troppo a lungo e che sta rischiando di compromettere una cara amicizia, ha lasciato Milano.

Di lì a pochi giorni Maffei riceve però una lettera, datata 14 luglio, indirizzatagli da Verdi con, sul retro, alcune righe di Giulio Carcano e, acclusa, la minuta di un'altra lettera che Verdi ha inviato, come disimpegno risolutivo, alla Società del Casino:

"Caro Maffei, pensato tutto ho risolto di sciogliermi di ogni impegno col Casino, come vedrai dalla copia della lettera che ti acchiudo. Però per non privarmi del piacere di mettere in musica la tua poesia, e per far vedere anche al pubblico che per tutt'altri motivi mi sono sciolto dall'impegno, ti prego di mandarmi l'inno quale eravamo stati intesi, ch'io lo metterò in musica al più presto possibile e insieme combineremo di farlo rappresentare sia a Milano, sia a Napoli l'anno venturo in occasione del Congresso¹²⁾ e in caso che ciò non si potesse fare, sarà certamente stampato da Ricordi. Non ti scrivo di più per non ritardare la lettera. Spero che risponderai subito promettendomi la poesia e ti saluto di cuore. Tuo aff.mo G. Verdi"¹³⁾.

9) L. A. GARIBALDI, cit., p. 170.

10) A. LUZIO-G. CESARI, *I copialettere ecc., cit.*, p. 6.

11) *Ibidem*.

12) L'anno seguente il Congresso degli Scienziati avrà sede a Napoli e Maffei vi parteciperà.

13) P. PEDROTTI, *Tre lettere ecc., cit.*, p. 79; e F. ABBIATI, cit., I, p. 510.

La minuta compiegata alla lettera e diretta alla Nobile Società del Casino è in questi termini:

“Trovatomi ieri sera col cav. Maffei, abbiamo convenuto non essere assolutamente possibile la combinazione del nuovo progetto fattomi sapere a voce dallo stesso cav. Maffei per mettere in musica l'inno del medesimo, per la circostanza dell'attuale Congresso. Ora mi trovo dispiacente di non poter corrispondere al troppo cortese invito di cotesta Direzione contenuto nel foglio di jeri ch'io ricevetti ad ora troppo tarda e dopo che Maffei era partito da Milano. In vista di ciò, non essendo possibile altra combinazione, mi ritengo sciolto da ogni impegno, come già mi ha esonerato codesta direzione con la precedente lettera 129⁽¹⁴⁾.”

Queste invece le parole del Carcano, a tergo della lettera di Verdi:

“... ho parlato ieri sera e stamane coll'amico Verdi; e per conciliare ogni cosa, vedendo quello che era stato detto e scritto, abbiamo insieme convenuto in quel disimpegno che avrai capito da questo foglietto⁽¹⁵⁾; e che mi pare accettabilissimo da te, perché ti toglie anche dalla tua troppo buona condiscendenza alla Direzione della Società, che si poco la meritava. A me pare dunque che press'a poco ne' sensi della lettera del nostro Verdi, tu pure debba rispondere al Casino, e ritenerti sciolto da ogni impegno, lasciando che se la peschino tra di loro. In ogni modo la tua *convenienza*, scusami questa parola teatrale, è più che salva e la combinazione è la più opportuna. Seconda dunque la preghiera di Verdi e mandagli l'inno. Scusa, se la fo' anch'io un pochino da dottore, ma sai l'amicizia e il bene che ti voglio. Addio ma proprio col cuore. Il tuo Giulio Carcano⁽¹⁶⁾.”

E a concludere questo sollecitato incrociarsi di consigli e rassicurazioni seguono, alle parole di Carcano, alcune righe della moglie di Maffei:

“P.S. Dichiaro che Verdi non fa mistero alcuno del progetto

combinato e colle parole della sua lettera a te risponderò a chi mi domanda su quest'ultima cosa. Sotto questi illustri nomi ci metto pure il mio poverissimo e ti mando un saluto affettuoso. Spero che troverai che tutto è stato ben combinato e il Verdi, ti assicuro, è lietissimo di aver rinunciato al Casino ed accettato la tua poesia. Addio amatissimo. Clara⁽¹⁷⁾.”

Si chiude in tal modo l'episodio della Cantata per il 6° Congresso degli Scienziati. L'ultimo accenno al Congresso si trova in una lettera di Maffei, datata 28 agosto, a Stefano Prasca, giovane letterato genovese⁽¹⁸⁾: “(...) Qui cominciamo le tricke per questi scienziati e già se ne fanno mille indecenti pettegolezzi, eterno pascolo dei crocchi e dei caffè. In un momento di buon umore te ne scriverò⁽¹⁹⁾”. Dell'inno da musicare e da far rappresentare, secondo le parole di Verdi, sia a Milano che a Napoli, né il musicista né Maffei sembrano occuparsi più, ben lieti, probabilmente, di poter considerare chiusa la vicenda. La composizione del Maffei verrà pubblicata più tardi, col titolo *Il Pensiero* nel suo volume *Arti, affetti, fantasie*⁽²⁰⁾ con una nota a piè di pagina che dice: “Quest'inno polimetrico, destinato a mettersi in musica in occasione del sesto Congresso degli Scienziati, non ebbe per la ragione musicale l'ampiezza richiesta per l'argomento”.

E la serata di gala al Casino dei Nobili? Nonostante la defezione di Verdi e di Maffei essa avrà, è logico, ugualmente luogo. Si svolgerà la sera del 16 settembre, presenti tutti i congressisti, con l'intervento di S.A.R. l'Arciduchessa Maria Elisabetta, vice regina del Regno Lombardo-Veneto. Vi canterà Emilia Tosi e sarà aperta con l'Introduzione del *Guglielmo Tell*.

14) Id.

15) La minuta acclusa di Verdi.

16) P. PEDROTTI, *Tre lettere ecc.*, cit., p. 79.

17) Id.

18) Sul Prasca si veda quanto detto nell'Introduzione e oltre nel testo.

19) Cfr. *Un inno quarantottesco e alcune lettere di Andrea Maffei*, in: «Rassegna Nazionale», vol. CLXVII, 1912.

20) *Arte, affetti, fantasie*. Liriche di A. MAFFEI, Le Monnier, Firenze, 1864, p. 95.

I due Foscari: un esempio di collaborazione

La Cantata per il 6° Congresso degli scienziati è dunque la prima circostanza documentata in cui appare delinearsi una collaborazione Verdi Maffei sul piano specificamente musicale. Si tratta, certo, di una cooperazione di non grande impegno, cui il letterato aderisce senza problemi in quanto già più volte, come si è visto, si è usufruito della sua competenza poetica per dare le parole a inni, scene liriche o cantate più o meno ufficiali. Del resto l'affettuosa familiarità col giovane musicista, attestata con evidenza nell'appena riportato carteggio, ha reso giustificata e ben accetta la possibilità di associare i loro due nomi nell'occasione. Anche perché probabilmente ciò veniva in qualche modo a surrogare la precedente, poi sfumata, ipotesi di collaborazione per l'opera in preparazione alla Fenice di Venezia.

Allora Verdi, lo ricordiamo, accennando per la prima volta a un nuovo argomento byroniano, quello dei *Due Foscari*, aveva fatto sapere che "Il Poeta che scriverà il libretto è nome assai distinto, ma non vuole essere conosciuto"⁽¹⁾. La mancata approvazione del soggetto da parte della censura aveva però bloccato il proposito nonostante il musicista, esprimendo il suo disappunto, affermasse, a testimonianza di una collaborazione già operante col "distinto poeta", che "era libretto già comesso, e, si può dire, quasi fatto". Aggiungendo, subito dopo, "servirà per me in altra circostanza"⁽²⁾.

Accettando l'ipotesi che il "distinto poeta" fosse Maffei, che tra l'altro stava traducendo Byron, ci si

potrebbe chiedere per quali ragioni egli esigesse l'anonimato. Uno dei motivi più probabili può essere la scarsa considerazione in cui il letterato teneva il mestiere di librettista. Testimoniata in più circostanze, essa appare esplicita in una lettera all'amico Jacopo Cabianca. Il Cabianca – per il quale Maffei funge da vero e proprio maestro in letteratura, sia suggerendogli argomenti sia emendando pazientemente i testi delle opere che il letterato vicentino ha in preparazione⁽³⁾ – aveva scritto nel 1839 il libretto per la *Sposa di Messina*, melodramma di Nicola Vaccai tratto dalla tragedia schilleriana *Die Braut von Messina* di cui Maffei aveva dato nel 1827 la versione in italiano. L'opera era stata sonoramente fischiata e Maffei, che aveva in precedenza profetizzato all'amico l'insuccesso del melodramma, così gli scriveva:

"Non posso negarti che il mal esito del tuo dramma mi ha ferito nel cuore, tanto più ch'io n'aveva presentimento, e se ben ti ricorda, io fui la cornacchia di malaugurio. Lascia per la carità quel ladro mestiere agli affamati schinca penne di teatro, e persuaditi che l'esigenza dei maestri e dei cantanti è la morte d'un ragionevole melodramma, e dacché fu sbandito il recitativo, che n'era il verbo, neanche il Metastasio potrebbe strappare un ragnolo dal muro. Tu chiedi il mio perdono ed io te lo concedo con plenaria indulgenza ma sotto la inviolabile condizione di non ricadere mai più in quel brutto peccato. Amen (...)"⁽⁴⁾.

Queste parole, interessanti anche perché riflettono in campo musicale idee che non saranno senza influenza nella futura collaborazione con Verdi, spiegano chiaramente perché Maffei, pur desiderando aiutare l'amico musicista in difficoltà nella ricerca di

1) Vedi p. 62.

2) Vedi p. 63.

3) Ciò risulta ampiamente dal copioso carteggio tra i due letterati. Afferma Emilio Ventura, biografo del Cabianca: «A venticinque anni il Cabianca (1809–1878) strinse amicizia con Andrea Maffei, amicizia che durò per tutta la vita del nostro

Poeta, e che gli fu larga di insegnamenti e consigli, sì da fargli prendere un nuovo indirizzo nella maniera artistica, più accentuato nella cantica *Maria di Württemberg* e nelle successive revisioni delle sue liriche d'amore, cui non risparmiò mai un continuo e paziente lavoro di lima». (E. VENTURA, *Jacopo Cabianca ecc.*, cit., p. 29).
4) *Ibidem*, pp. 262–263.

un librettista per l'opera per Venezia, non se la sentisse di uscire allo scoperto adattandosi a quello che pochi anni prima – e nel frattempo la sua opinione non doveva essere granché mutata – aveva definito nella sua generalità ma senza mezzi termini “ladro mestiere” degli “affamati schinca penne di teatro”.

Ora, tornato a Milano dopo l'*Ernani* di Venezia, e dopo una breve sosta a Busseto, Verdi deve subito cominciare a pensare all'opera nuova da rappresentare a Roma in autunno, secondo l'impegno sottoscritto con l'impresario Lanari il 29 febbraio. Il primo argomento a cui pensa è *Lorenzino de' Medici*, evidentemente suggeritogli da Maffei che, di solito poco indulgente nei confronti della produzione drammaturgica italiana, è invece entusiasta del dramma scritto dal giovane triestino Giuseppe Revere (1812 – 1889) e si sta mobilitando per diffonderne la popolarità. Il Revere, infatti, è stato accolto subito tra i frequentatori del suo salotto, come ci ricorda anche il Barbiera⁵⁾. Del *Lorenzino de' Medici* e del suo autore scriveva Maffei al Cabianca nel 1839: “Questo giovane israelita aveva fallita la strada e sprecava il suo tempo scrivendo con molta fatica dei versi assai mediocri. I miei consigli lo ravviarono alla sua vera vocazione, egli si mise alla prosa; ed ora è uscito con un libro eccellente, col *Lorenzino de' Medici*. Leggi questo dramma e vi troverai l'esatta pittura del tempo in cui ci trasporta, la forza del dialogo, la bontà della lingua e dello stile e l'interesse vivo e crescente”⁶⁾. Forse del *Lorenzino* parla ora in termini simili a Verdi, convincendolo dell'efficacia drammatica del

soggetto e della sua sicura presa sul pubblico. L'esaltazione, nel dramma di Revere, della figura del cospiratore e del tirannicida inserisce infatti il testo in quel filone di drammi che potremmo chiamare, riportandoli ai tempi, patriottici. La figura di Lorenzino del resto ha già ispirato diversi drammaturghi, non escluso lo stesso Alfieri. E nel 1842 anche Dumas padre ha pubblicato un *Lorenzino de' Medici* ripreso proprio da quello del Revere.

Maffei e Verdi, probabilmente insieme, stilano il programma del *Lorenzino*, che viene inviato a Venezia al librettista Piave e a Roma per l'approvazione. Ma poiché dubitano fortemente che la censura pontificia possa accettare il soggetto puntano contemporaneamente sui *Due Foscari*, di cui dovrebbe esistere – se si dà credito a Verdi – un libretto “già comesso e, si può dire, quasi fatto”. Il 18 aprile il musicista scrive a Piave:

“Casomai la polizia nol permettesse [il *Lorenzino*] bisogna pensare in tempo al rimedio ed io ti propongo il *Due Foscari*. L'argomento che mi piace e che vi è già il programma a Venezia da me mandato alla Presidenza, dalla quale ti prego di ritirarlo. Se tu credi di fare alcune modifiche a quel programma falle ma sta attaccato a Byron. Ti pregherei di ridurre anche quello in tre atti; il secondo dovrebbe finire alla morte del giovine Foscari (...)”⁷⁾.

Il *Lorenzino* viene infatti “formalmente proibito”, come previsto, dalla censura. Verdi non vorrebbe tuttavia rinunciare a un soggetto che gli piace e scrivendo a Piave, che si appresta a compilare un libretto per Giovanni Pacini, gli raccomanda: “Accetta

5) «Un po' bizzarro era anche il triestino Giuseppe Revere, ben presto riconosciuto per uno dei più forti ingegni della penisola, drammaturgo, bozzettista heiniano, poeta della Scuola del Foscolo. La sua poesia sospirò fra le prime il nome d'Italia. Alla contessa Maffei, sin dal 1839 scrive un *Perché?* che preludia alle battaglie della libertà (...)» (R. BARBIERA, *Il salotto ecc.*, cit., p. 130).

6) E. VENTURA, *Jacopo Cabianca ecc.*, cit., p. 263.

7) F. ABBIATI, cit., I, p. 513.

pure di scrivere per Pacini, ma cerca di non fare il *Lorenzino* perché questo lo faremo insieme un'altra volta". Poi sembra ripensarci e conclude: "Se però non potessi fare a meno, fa pure il *Lorenzino* e fai il tuo interesse"⁸⁾. E Piave, in una lettera a Giovannino Barezzi del 16 maggio: "Sto ora scrivendo il nuovo libro per Roma ch'è intitolato *I due Foscari*, fatto veneziano. Ne avevo quasi terminato un altro che aveva il titolo *Lorenzino de' Medici*, ma incontrò la disgrazia di quelle pretesche censure per la ragione che il maestro di camera del Papa... Pazienza! Verdi mi dice che servirà per altra occasione"⁹⁾.

Convinto che l'argomento dei *Due Foscari*, a differenza di quello del *Lorenzino*, non corra rischi di censura, il musicista orienta tutto il suo entusiasmo sul riesumato soggetto. Scrivendo al librettista, che gli ha inviato una prima stesura della trama sceneggiata dell'opera, dichiara che il dramma è "bellissimo, arcibellissimo". Da dove gli viene tutto questo entusiasmo? È vero che Byron, autore del dramma, gode in Italia di grande favore; è vero anche che appare, per la sua vita e per la sua opera, il simbolo stesso della libertà, il portabandiera dello spirito rivoluzionario. Ma il Byron che sta dietro *I due Foscari* non è il poeta inventore dei passionali personaggi ribelli, dei fatali eroi che tutto travolgono. È invece il cantore di una torbida Venezia quattrocentesca, scenario di intrighi e vendette, dominata dalla tirannia della ragion di Stato.

Può la lettura di questo Byron infervorare il Verdi del 1844? La risposta sta nell'appurare che la fonte più diretta ed immediata dell'entusiasmo del musicista non è, come si dovrebbe pensare, il dramma byroniano, bensì un quadro storico che Francesco Hayez, ispirandosi allo stesso dramma, proprio in questo periodo sta portando a compimento.

Abbiamo già accennato¹⁰⁾ a come il pittore da parecchi anni abbia preso a soggetto della sua produzione la storia veneta, mediandola da fonti storiche e letterarie e trasfigurandola poi sul piano allusivo del costume contemporaneo. Il tema specifico dei *Due Foscari* è stato trattato in un quadro commissionatogli dall'imperatore Ferdinando I nel 1838 durante il soggiorno a Milano per l'incoronazione. Il dipinto (*L'ultimo abboccamento di Giacomo Foscari figlio del Doge Francesco colla propria famiglia prima di partire per l'esilio cui era stato condannato*), esposto a Brera nel 1840 prima del trasferimento nella galleria del Belvedere a Vienna, è stato commentato, sull'*Album* dedicato alla mostra, da Jacopo Cabianca che, su sollecitazione di Maffei, ne ha evidenziato l'abile montaggio scenico e la capacità di stimolare l'immedesimazione degli spettatori.

Nel 1842 però il pittore ha affrontato di nuovo il soggetto dei *Due Foscari* in un dipinto per il marchese Filippo Ala Ponzoni, esponente dell'aristocrazia liberale milanese. L'esecuzione del quadro (*Il Doge Francesco Foscari destituito con decreto del Senato Veneto; o sia l'ultimo tratto della vendetta dell'inquisitore Loredano contro quel principe della Veneta Repubblica*) è ancora in corso durante il 1844 e il dipinto è presentato all'Esposizione di Brera proprio mentre Verdi sta lavorando intensamente al suo melodramma. Appare dunque evidente che "l'impressionante consonanza tra la sontuosa e commossa invenzione hayeziana e la celebre trascrizione, entrambe ispirate al poeta inglese"¹¹⁾ non può certo essere casuale.

È logico invece che Maffei, coinvolto ora su un doppio fronte – pittorico e musicale – nel suo ruolo di consulente, frequenti assiduamente, assieme a Verdi, lo studio dell'Hayez. Il tema dei *Due Foscari* è peraltro uno dei suoi prediletti, certamente perché al centro di esso – come in molti dei drammi dell'amatissimo Schiller

8) F. ABBIATI, cit., I, p. 515.

9) L. A. GARIBALDI, cit., p. 75.

10) Cfr. p. 56.

11) Hayez, *Electa*, cit., p. 187.

– c'è il doloroso dissidio tra ragion di Stato ed umana felicità. Tanto è vero che, qualche anno più tardi, egli commissionerà all'amico pittore una replica, con varianti, del quadro, per collocarla nella propria galleria in palazzo Fava-Carrer a Riva del Garda. Essa resterà esposta accanto ad altre due tele di Hayez, la *Meditazione* e l'*Addolorata*, nella sua ricchissima collezione⁽¹²⁾ fino alla sua morte quando verrà destinata, per testamento, alle R.R. Gallerie di Firenze. Attualmente si trova nella Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti.

Verdi non può certo sottrarsi all'avvolgente suggestione del dipinto dell'Hayez: “è un bel soggetto, delicato, ed assai patetico” scrive al librettista Piave il 9 maggio, invitandolo ad operare con sollecitudine sulla trama sceneggiata di cui è già in possesso. Del resto anche Opprandino Arrivabene, acuto critico della pittura hayeziana, ha prontamente sottolineato la straordinaria capacità di immedesimazione melodrammatica dei quadri del pittore. Già nel 1839 egli scriveva: “(...) gli avvenimenti che figurano, ci sembra di vederli piuttosto in un teatro che sulla grande scena del mondo; (...) quando tu vieni innanzi a uno di codesti dipinti, e ti fermi e lo guardi a lungo (...) quasi dimentichi di essere innanzi a una fredda tela, e credi a quel pianto o a quella letizia che il pittore ha voluto esprimere”⁽¹³⁾.

Le raccomandazioni e i suggerimenti che il musicista spedisce via via a Piave evidenziano un'inedita cura rivolta a tutti i particolari del libretto. Innanzi tutto alla messa a fuoco dei personaggi: mentre il carattere del vecchio Doge appare già “nobile, bellissimo, e ben trattato”, quello del figlio Jacopo “è debole e di poco effetto scenico”. Poi alla evidenziazione del motivo politico, che è motore della vicenda: “osservo

che non si parla fin'ora del delitto per cui Foscari vien condannato: parmi che bisogna accennarlo”. Ed infine, ma non secondariamente, alla creazione di un'atmosfera che tenda a sublimare quella che è la cornice del dramma, ossia la Venezia del mistero, delle congiure, del complice silenzio (*silenzio e mistero* sono peraltro le due parole che ricorreranno in tutta la prima scena dell'opera). Scriverà Muzio a Barezzi il 29 maggio, quando ormai il musicista sarà impegnato nel musicare il libretto: “Il Coro d'introduzione, che è il Congresso de' Dieci, è magnifico e terribile, e nella musica si sente quel mistero che regnava in quelle terribili adunanze che decidevano della morte o vita”⁽¹⁴⁾.

Questo torbido fascino, tutto letterario, di una Venezia che “resta nelle fantasie come uno spauracchio; una specie di prigioniera in grande, ove sulla cervice di tutti pendeva la terribile spada dei Dieci e dell'Inquisizione di Stato” (così scriverà Cesare Cantù a proposito di una nuova versione, nel 1845, della *Valenza Gradenigo* dell'Hayez) rischia però di imprimere a tutto il melodramma una tinta troppo cupa e uniforme. E Verdi cerca di fugarla ricorrendo ad elementi ambientali pittoreschi come l'affollarsi delle gondole, un tramonto del sole, la confusa animazione del popolo e delle maschere. Ma anche a dettagli esplicitamente evocativi, come un coro di gondolieri che, in questo senso, ha significativi precedenti. Si ricordi infatti che Rossini aveva fatto cantare a un gondoliere, nell'*Otello*, questi versi di Dante: “Nessun maggior dolore/che ricordarsi del tempo felice/nella miseria...”⁽¹⁵⁾, e che Donizetti, nel secondo atto del suo *Marin Faliero*, tratto anch'esso da un dramma di Byron, aveva inserito un cupo coro di gondolieri che,

12) Cfr. *Guida della città di Riva e de' suoi dintorni*, Salò, 1875, pp. 111–112. Vedasi anche AA.VV., *L'Ottocento di Andrea Maffei*, cit., pp. 130–143: *Le disposizioni testamentarie di Andrea Maffei e l'Inventario della Collezione*.

13) Cit. in: F. MAZZOCCA, *Hayez*, in «Art e Dossier», Giunti, Firenze, sett. 1998, p. 25.

14) L. A. GARIBALDI, cit., p. 162.

15) Verdi vorrebbe invece, come risulta in una lettera a Piave, che il suo gondo-

liere «cantasse un'ottava del Tasso» (F. ABBIATI, cit., I, p. 514). Il suggerimento viene poi lasciato cadere ma la richiesta è significativa se si tiene conto del fatto che il Tasso è, per l'immaginario romantico, sull'onda delle suggestioni esercitate dal *Lamento del Tasso* di Byron (da Maffei puntualmente tradotto), il simbolo stesso della malinconia ed insieme raffigura il mito del poeta infelice e perseguitato.

per l'atmosfera di rivolta che vi aleggia, poteva far pensare a un coro di congiurati mazziniani. Vi è comunque in Verdi soprattutto la ricerca di quella coralità che manca del tutto nel dramma byroniano. Coralità che è del resto perseguita anche nelle scene d'interno, dove il numero dei personaggi, rispetto al modello byroniano, si dilata, esattamente come avviene nei dipinti sui *Due Foscari* di Hayez. Il pittore ha infatti volutamente potenziato la drammaticità dell'episodio finale della vicenda, quello che vede la destituzione del vecchio Doge, col contrapporre, in due gruppi distinti, le vittime (i familiari del Doge) e gli oppressori (i membri del Consiglio dei Dieci). Contribuendo, con ciò, a spostare il dramma "da una dimensione individuale, come in Byron, ad un piano di tragedia corale" ⁽¹⁶⁾.

Ma al centro del quadro è la figura dolorosa del Doge ad assumere la maggiore evidenza. Anche per il fatto che Hayez rappresenta se stesso, nel dipinto, nei panni del protagonista, accentuando in tal modo non solo il processo di commossa immedesimazione del pubblico ma predisponendolo pure ad una attualizzazione della metafora politica sottesa al dipinto; metafora politica che sarà peraltro puntualmente evidenziata in versi da Maffei. ⁽¹⁷⁾

Anche nel libretto di Piave, e nella trascrizione musicale di Verdi, sarà proprio il vecchio Doge sconfitto ad assumere la maggiore evidenza. Il modello byroniano, nel melodramma come nei quadri dell'Hayez, resta sullo sfondo. Il vero protagonista, in ambedue i casi, è il vecchio padre straziato dall'incompatibile contrasto tra i doveri imposti dalla ragion di Stato e i sentimenti d'amor paterno. Già a partire dalla nota storica premessa al libretto (dove peraltro il poema di Byron non viene citato) Piave – nel narrare la vicenda del Doge Francesco e del figlio Jacopo,

condannato prima all'esilio e poi a morte dal Consiglio dei Dieci – pone fortemente l'accento sul "misero Doge ottuagenario", sulla tragica solitudine del "misero padre" costretto alla fine, nel 1457, alla destituzione.

In realtà, esaminando proprio il libretto, ci accorgiamo che le relazioni tra esso e i quadri sullo stesso tema dell'Hayez (non solamente quello che il pittore sta portando a termine ma anche la precedente redazione cui abbiamo accennato) sono così manifeste e in alcuni momenti così esplicite che si deve supporre che anche Piave, durante la sua stesura, abbia avuto ben presenti i modelli pittorici. Il che è del resto plausibile. Infatti dei *Due Foscari* hayeziani del 1840, trasferiti a Vienna, esisteva una riproduzione, incisa da Domenico Gandini, sull'*Album* dedicato all'Esposizione di Brera di quell'anno. Riproduzione cui era accostata – sullo stesso *Album* – la citata, e illuminante, decifrazione critica di Jacopo Cabianca.

Altrimenti si deve necessariamente presumere che l'abbozzo di sceneggiatura di cui Piave è inizialmente in possesso – redatto, secondo quanto abbiamo fin qui presupposto, da Maffei – fosse già talmente preciso, per quanto riguarda situazioni ed ambientazione scenica, da richiedere al librettista ben poche modifiche prima della relativa verseggiatura.

Serviamoci a questo punto di alcune esemplificazioni rivelatrici. Nel libretto la scena decima del I atto è ambientata nelle stanze private del Doge. La didascalia ad essa preposta è questa: "*Avvi una gran tavola coperta di damasco con sopra una lumiera d'argento; una scrivania e varie carte; di fianco un gran seggiolone. Il Doge, appena entrato, si abbandona sul seggiolone*". Il dipinto dell'Hayez del 1844 mostra, nella parte centrale, gli identici particolari: una gran tavola coperta con una tovaglia di damasco, e di fianco

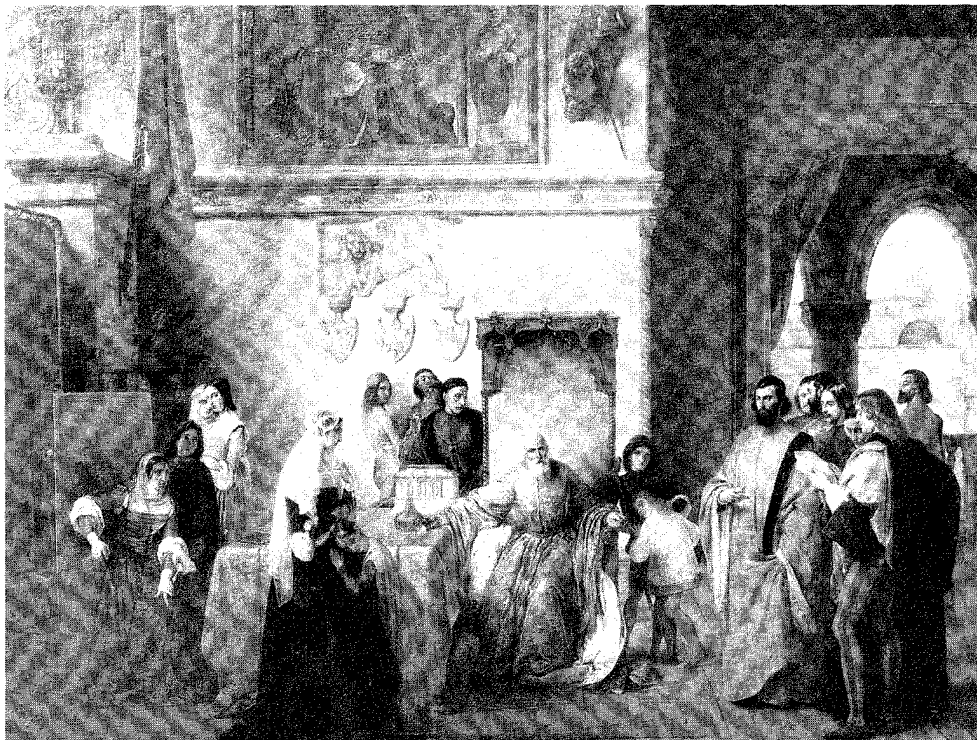
16) Hayez, Electa, cit., p. 187.

17) Nell'occasione della terza, e maggiormente nota, versione del tema (*L'ultimo abboccamento di Jacopo Foscari*, 1852-54) Andrea Maffei, che ha commissionato il dipinto all'amico pittore, dedica al quadro una lirica che fa leva pro-

prio su una lettura in chiave patetica ed insieme antitirannica: "*A chi volgi il tuo pianto, o sventurato / Le rugiade ammollir ponno i macigni / Non piegar le tue lagrime i ferrigni / Petti che occupa la ragion di stato (...)*". (A. MAFFEI, *Versi editi ed inediti*, Le Monnier, Firenze, 1858).

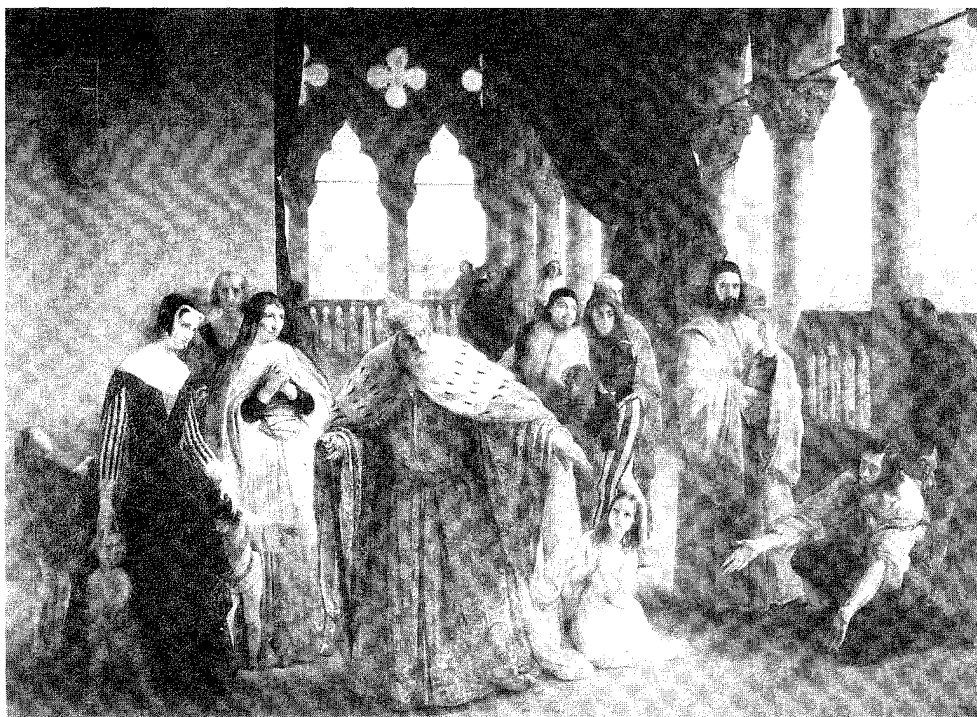
L'ultimo abboccamento di Giacomo Foscari figlio del Doge Francesco colla propria famiglia prima di partire per l'esilio cui era stato condannato.

Dipinto di Francesco Hayez. Collezione privata, Milano.



Il Doge Francesco Foscari destituito con decreto del Senato Veneto.

Dipinto di Francesco Hayez. Pinacoteca di Brera, Milano.



un gran seggiolone su cui il vecchio Doge si è appena seduto. Nelle scene sesta e settima del II atto sono presenti i membri del Consiglio dei Dieci: il Doge è seduto sul trono. Jacopo “entra tra quattro custodi. Loredano dà una pergamena al Fante, che la consegna a Jacopo il quale legge”. In Hayez Jacopo è sulla destra del dipinto, stretto appunto tra quattro custodi. Il Fante ha appena ricevuto la pergamena dalle mani del Consigliere Loredano. Alla scena seguente (l’ottava) si aggiungono al gruppo “*Lucrezia Contarini che si presenta sulla soglia co’ due figli seguita da varie Dame sue amiche e da Pisana*”. Nel dipinto il gruppo delle donne si trova sulla sinistra. Sempre nell’ottava scena Jacopo “prende i due fanciulli piangenti, e li pone in ginocchio ai piedi del Doge” dicendo: “*Queste innocenti lagrime/Ti chiedono perdono...*”. Qui il rimando è al precedente quadro di Hayez, quello del 1840, la cui ambientazione è però spostata dalla sala interna di Palazzo Ducale al portico esterno, con vista sulla piazza, sull’isola di San Giorgio, e sul mare, popolato di gondole e di galee⁽¹⁸⁾. Anche qui al centro e in primo piano c’è la figura sontuosa, tragica e insieme terribile, del vecchio Doge. In ginocchio accanto a lui, con le mani congiunte in preghiera, la figlioletta di Jacopo, il quale protende le braccia quasi offrendola in un’ultima supplica.

Volendo concludere l’esemplificazione notiamo che lo svenimento di Lucrezia, previsto alla fine del secondo atto e anche nel terzo, può rimandare a un altro svenimento dipinto da Hayez: in quella *Valenza Gradenigo davanti agli Inquisitori* che, come già detto⁽¹⁹⁾, fa bella mostra di sé sulla parete più in vista del salotto Maffei.

Dopo aver illustrato diffusamente le relazioni, per nulla occasionali, tra i *Due Foscari* di Hayez e la relativa opera di Verdi, soffermiamoci un attimo sul lavoro di Piave; notando che, nonostante le non poche richieste di modifiche da parte del musicista, esso sembra svolgersi con relativa facilità e speditezza. Non mancano del resto al librettista i testi a cui far riferimento nel momento di verseggiare il suo libretto. Byron è infatti un autore di moda ed ha già trovato in Italia parecchi traduttori, oltreché non pochi imitatori. Hanno iniziato a tradurlo il Pellico, il Leoni, il Bertolotti, Cesare Cantù... Tra le versioni più note ci sono quelle del bresciano Nicolini (*Poemi* di Giorgio Lord Byron, recati in italiano da Giuseppe Nicolini. Nuova edizione riveduta e aumentata. Bonfanti, Milano, 1838, 2 voll.) che ha scritto anche una *Vita* di Lord Byron, e quelle del giovane conte bolognese Carlo Rusconi, che sono però in prosa (*Opere complete* di Lord Byron, tradotte da Carlo Rusconi, Minerva, Padova, 1842). A Venezia, naturalmente, l’interesse per Byron è più diffuso che altrove e altrettanto quello per i *Due Foscari*, vista l’ambientazione locale. Tra le novità editoriali più recenti apparse in città *I due Foscari*, carme di Giulio Pullè, con a fronte la traduzione francese di Tommaso Mariotti (Venezia, coi Tipi di Giorgio A. Andruzzi, 1843), e il dramma *La famiglia Foscari*, di Giuseppe Vollo (Venezia, Alvisopoli, 1844)⁽²⁰⁾, che sta ottenendo notevole successo.

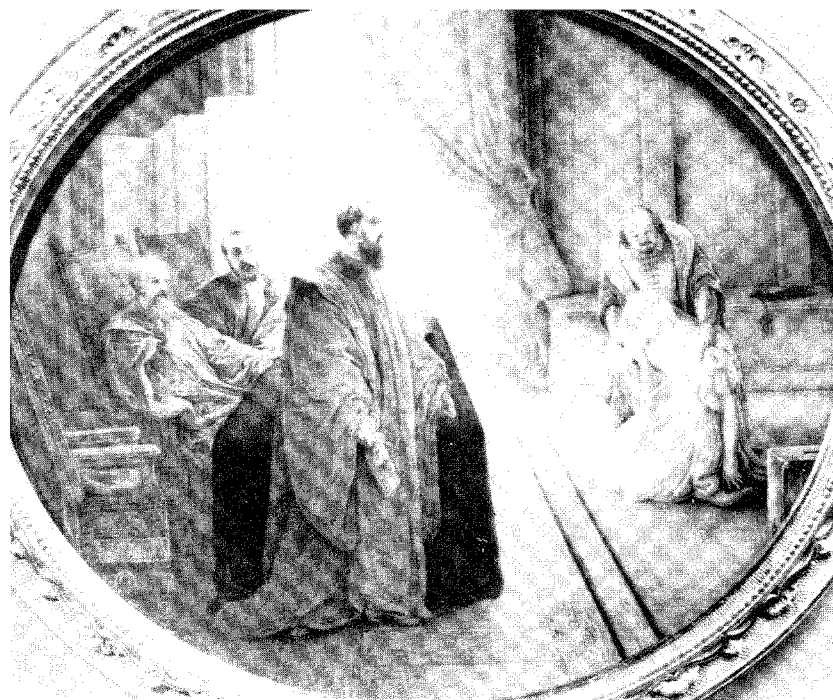
Per quanto riguarda invece Verdi a Milano, dal momento che anche Maffei sta traducendo Byron (in questo periodo il *Caino*)⁽²¹⁾, egli ha evidentemente

18) Lo sfondo del quadro corrisponde peraltro perfettamente all’ambiente scenico del III atto dell’opera: *L’antica Piazzetta di S. Marco. Il canale è pieno di gondole che vanno e vengono. Di fronte vedesi l’isola dei Cipressi, ora S. Giorgio*. Si noti che lo scrupolo di esattezza storica – evidente nella specificazione che l’isola di S. Giorgio si chiamava, nella Venezia del ‘400, isola dei Cipressi – era già presente nel dipinto di Hayez che mostra infatti la chiesa ancora in stile gotico, anziché palladiano. La cosa non stupisce, dal momento che consulente iconografico e storico era verosimilmente, in ambedue i casi, Andrea Maffei.

19) Cfr. pp. 55-56.

20) Notiamo, come curiosità, che la tipografia di Alvisopoli, editrice del dramma, era nata per iniziativa e su finanziamento di Alvise Mocenigo, padre dell’omonimo Presidente della Fenice, nella sua tenuta di Alvisopoli. Era poi passata a Nicolò Bettoni e in seguito a Bartolomeo Gamba (N. VIANELLO, *La Tipografia di Alvisopoli e gli Annali delle sue pubblicazioni*, Olschki, Firenze, 1967).

L'ultimo abboccamento di Jacopo Foscari. *Dipinto di Francesco Hayez. Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Firenze. Il quadro, che rappresenta la più nota versione del tema dei Due Foscari, fu commissionato all'amico pittore nel 1852 da Andrea Maffei che lo collocò nella propria galleria d'arte a Riva del Garda e in seguito lo destinò, per testamento, alle R.R. Gallerie di Firenze.*



Valenza Gradenigo davanti agli Inquisitori. *Dipinto di Francesco Hayez. Pinacoteca Ambrosiana, Milano. Il quadro fu realizzato dall'artista per Andrea Maffei che lo donò alla moglie, la quale "ne adornò la parete più in vista del suo salotto".*

sottomano – nel caso gli servano – varie versioni ⁽²²⁾. È probabile che si valga di quella, stampata a Milano, del Nicolini, amico di Maffei fin dai tempi della sua prima giovinezza accanto a Vincenzo Monti ⁽²³⁾.

Torniamo ora al momento in cui Verdi, una volta in possesso del libretto, si dispone a dargli veste musicale. Il 29 maggio l'allievo Emanuele Muzio comunica a Barezzi: "Adesso vado a scuola alle undici: perché adesso si alza per tempo a scrivere *I due Foscari*". E l'11 di giugno: "Il signor Maestro compone a tutta possa, e non sorte di casa che verso sera, all'ora di pranzo".

Evidentemente Verdi lavora con entusiasmo e non cerca troppe distrazioni. Gli basta, per rilassarsi, trascorrere la sera con gli amici più fidati, magari giocando a tressette nel salotto Maffei, dove si sente quasi in famiglia. Infatti fa parte ormai di quel ristrettissimo gruppo di intimi frequentatori (Carcano, Grossi, Toccagni, Hayez e qualche altro), che si ritrovano in casa Maffei nelle ore non destinate al ricevimento e che, tra una chiacchiera e l'altra, fanno una partitina a carte ⁽²⁴⁾.

Alla fine di giugno il musicista, secondo le informazioni di Muzio, ha quasi completato il primo atto. Ma poi il lavoro sembra rallentare. Comincia a soffrire di mal di testa e di stomaco. Anche un soggiorno a Busseto, in agosto, non sembra migliorare le cose. Confida alla contessa Appiani alla fine del mese: "(...) presto presto sarò a Milano. Appena potrò star bene di salute m'imbarco per la capitale lombarda. L'aria

mia nativa non mi fa bene (...). Sapesse cosa mi resta a fare dei *Foscari*! Povero me!..." ⁽²⁵⁾.

Comunque il 30 settembre il musicista parte per Roma e vi arriva il 3 ottobre. Il 3 novembre *I due Foscari* vanno in scena al Teatro Argentina. L'esito della prima rappresentazione non è particolarmente felice. "Se i *Foscari* non sono del tutto caduti poco è mancato" scrive Verdi a Toccagni. "Sia poi perché i cantanti hanno stonato assai, sia perché l'esigenze erano troppo spinte, ecc. il fatto si è che l'opera ha fatto mezzo fiasco. Io aveva molta predilezione per quest'opera: forse mi sono ingannato, ma prima di ricredermi voglio un altro giudizio" ⁽²⁶⁾. Ma già la sera seguente il Muzio, che tuttavia è rimasto a Milano, può, riferendo a Barezzi la recensione apparsa sulla "Rivista di Roma", annunciare che "Il Pubblico, anch'esso meglio disposto, e sceverato da un partito solito a intervenire in tutte le prime sere di un'opera colla ferma intenzione di mandare a soqquadro, applaudi fragorosamente ciascun pezzo, ed il Maestro venne per trenta volte almeno sulla scena in mezzo agli entusiastici evviva di un'affollatissima udienza" ⁽²⁷⁾.

Anche *I due Foscari* avranno infatti una fortunata carriera nei vari teatri, pur facendo registrare da parte del pubblico un gradimento un po' alterno, razionalizzato dal musicista in uno spesso citato giudizio posteriore, contenuto in una lettera del 1848 inviata da Parigi a Piave: "(...) Nei soggetti naturalmente tristi, se non si è ben cauti si finisce a fare un mortorio, come per modo d'esempio i *Foscari*, che

21) Scrive Maffei il 28 agosto 1844 nella lettera a Stefano Prasca già citata: «Traduco in versi il *Caino* mistero di Lord Byron. N'ebbi da Vienna la permissione, cosa incredibile! Io sono d'avviso che il gran poeta britannico non abbia in nessun altro lavoro toccato l'altezza come in questo *Caino* (...). Cfr. *Un inno quarantottesco* ecc., cit., p. 546.

22) Piuttosto inconsistente appare la tesi della Goldin che presume che Verdi abbia scoperto del tutto autonomamente Byron, e *I due Foscari* in particolare, tramite la citata versione in prosa di Rusconi (cfr. D. GOLDIN, *La vera Fenice. Librettisti e libretti tra sette e ottocento*, Einaudi, Torino, 1985, p. 284).

23) Cfr. quanto detto a p. 29. Giuseppe Nicolini (1788-1855) era in quel periodo redattore del «Conciliatore» ed era stato uno dei primi a dimostrare una notevole apertura nei confronti del Romanticismo (si veda il suo saggio *Fanati-*

simo e Tolleranza in fatto di lettere), evidenziando tra l'altro la necessità di divulgare la conoscenza dei capolavori delle letterature europee contemporanee.

24) Scriverà nel 1869 Carlo Tenca a Clara Maffei, avendo saputo che Verdi si trova a Milano: «Mi immagino ch'egli verrà ogni sera da voi nelle ore dedicate agli *andeghè*, e chi sa che non si risuciti il tresette come si aveva costume di fare tanti anni addietro! A pensarci, sono davvero tanti questi anni trascorsi dal tempo in cui si passava col Verdi un'oretta bisticciandosi al tavolino con le carte in mano. Suppergiù, un quarto di secolo!» (Cfr. R. BARBIERA, *Il salotto* ecc., cit., p. 119).

25) A. LUZIO-G. CESARI, *I copialettere* ecc., cit., p. 427.

26) Cit. in: F. WALKER, *L'uomo Verdi*, Mursia, Milano, 1964, p. 154.

27) L. A. GARIBALDI, cit., pp. 173-174.

hanno una tinta, un colore troppo uniforme dal principio alla fine”⁽²⁸⁾.

Certo il passaggio dai precedenti drammi a forti tinte ad un testo basato sulla psicologia dei personaggi, sullo scontro interiore tra dovere e sentimento è stato notevole e probabilmente prematuro, considerando i gusti ancora piuttosto grezzi e convenzionali del musicista, tuttora alla ricerca di facili effetti che possano avere un sicuro impatto sul pubblico.

Comunque tutti i critici moderni sono concordi nel considerare *I due Foscari* un’opera di notevole interesse. Essi segnano, secondo Massimo Mila, “una tappa importante, dalla quale non si può prescindere nello studio dello svolgimento seguito dalla concezione drammatica del suo autore. Molti sviluppi futuri vi sono adombrati (...). La strada che passa per il *Macbeth*, il *Simon Boccanegra* e il *Don Carlos* ha inizio dai *Due Foscari*”⁽²⁹⁾.

Si tratta di un’evoluzione artistica, ma soprattutto di un significativo avviamento in direzione di ideali estetici del tutto inediti. Da un lato assistiamo qui a un deciso orientarsi dell’attenzione di Verdi (anche nelle soluzioni più specificamente musicali) verso l’approfondimento di temi – imperniati sulla psicologia

dei personaggi, sul travaglio morale dell’individuo, sul rapporto conflittuale col potere – che diverranno peculiari, in un futuro non lontano, della sua drammaturgia; ma soprattutto vediamo il musicista già inoltrato in quel ruolo di “uomo di teatro” integrale che un giorno rivendicherà esplicitamente, e che è basato sulla consapevolezza che tutto concorre, insieme alla musica, a fare di un’opera un’unità drammatica pienamente ed efficacemente organica. In particolare nei *Due Foscari*, grazie al forte impatto di natura visiva che sta alla base della gestazione del melodramma, appare evolversi la sua propensione a un’espressività quasi plastica delle immagini sceniche; ed inoltre – con esiti che diverranno evidentissimi in un’altra opera caratterizzata dalla vicinanza assidua di Andrea Maffei, ossia nel *Macbeth* fiorentino del ’47 – a una attenta, quasi pignola partecipazione registica all’allestimento di tutta la messinscena. Di quanto su ciò abbia influito l’amico letterato neppure la nostra ricostruzione può dare la misura esatta. Si è voluto qui tracciare soltanto l’itinerario di un percorso comune, supportandolo con argomentazioni facilmente verificabili, suscettibili in futuro di eventuali ulteriori contributi.

28) A. LUZIO, *Carteggi ecc.*, cit., IV, p. 217.

29) M. MILA, cit., pp. 166–167.

Andrea Maffei mediatore tra Verdi e Schiller

“Il signor Maestro sta bene; ma appena arrivato aveva tutte le sue ossa fracassate, non ne poteva più dalla stanchezza. Eranvi i suoi amici ad aspettarlo all'ufficio della diligenza; questi erano Maffei, Toccagni, Pasetti, Ricordi, Pedroni ecc.⁽¹⁾. I quali tutti il giorno dopo sono stati a pranzo col signor Maestro e gli hanno fatto dei brindisi con Bordò e Sciampagna”⁽²⁾.

Così Muzio informa Barezzi dell'arrivo a Milano di Verdi, di ritorno da Roma verso la metà di novembre. Il viaggio, oltre che lungo e scomodo, è stato reso più avventuroso da una frana provocata da un temporale. La disavventura viene prontamente divulgata dalla stampa:

“(…) nel difficile e pericoloso passaggio dell'alpestre via del Furlo, nella notte altissima, fra la piovra e la procella, una frana d'improvviso rovinò sulla strada, pochi minuti prima che vi giungesse la diligenza, nella quale l'autore del *Nabucco* recavasi a Bologna. Fu allora mestieri soffermarsi perché intercluso il sentiero (...). Frattanto il Verdi, posseduto mai sempre la mente dalla sua *Giovanna*, indomito ai terrori ed agli strepiti dalla bufera, abbandonasi ai voli dell'immaginazione, e trova fra il disordine della natura in tempesta, in quei luoghi deserti e spaventosi, il concetto musicale da vestire l'introduzione del suo nuovo lavoro. Al fioco lume d'un picciol fanale, il maestro trae la matita e scrive: *l'introduzione della 'Giovanna d'Arco' è nata fra i dirupi del Furlo*”⁽³⁾.

L'enfatico racconto a forti tinte, apparso su “La Fama” del 18 novembre, se sembra costruito *ad hoc* per entrare nella più popolare aneddotica verdiana, è

anche il primo accenno alla nuova opera che il musicista si appresta a comporre. E documenta tra l'altro che la scelta del nuovo argomento e la sua ideazione precedono l'andata in scena dei *Due Foscari*. Del resto gli accordi con la Scala risalgono addirittura al 1843, al periodo appena successivo al debutto dei *Lombardi* e Verdi ha avuto quindi tutto il tempo per vagliare possibili soggetti.

Nessuna testimonianza esplicita ci dice come il musicista si sia accostato a Schiller e in particolare alla sua *Giovanna d'Arco*. Ciò ha portato biografi e critici, anche in questo caso, seppur con qualche eccezione, a voler immaginare, semplificando, che la scelta sia stata più o meno casuale. Eppure Verdi frequenta assiduamente Maffei che è, per antonomasia, il traduttore di Schiller (e le sue versioni dei drammi schilleriani risalgono proprio a questi anni). Appare quindi necessario, prima di procedere a parlare dell'opera verdiana in preparazione, tornare ad occuparci del ruolo, cui abbiamo già fatto cenno⁽⁴⁾, svolto da Maffei quale traduttore, e in particolare quale traduttore di Schiller. Infatti l'influenza dell'opera del drammaturgo tedesco sul melodramma verdiano è tanto evidente – e del resto ampiamente rilevata – da esigere un discorso più approfondito che valga soprattutto a porre nella giusta luce quanto di questa influenza sia derivata a Verdi dalla mediazione dell'amico e collaboratore.

“Maffei è il primo verseggiatore italiano e colle sue opere si è guadagnato la croce di Cavaliere e, quello che conta di più, dei gran denari” scriverà nel 1846 Emanuele Muzio in una lettera a Barezzi in cui

1) Luigi Toccagni (1788–1853), il cui nome è già ricorso più volte nelle lettere a lui indirizzate da Verdi, è impiegato governativo come Maffei. Traduttore di Walter Scott e di Chateaubriand risulta impegnato attivamente anche come giornalista per l'«Eco», il «Glissons n'appuyons pas» e in particolare la «Gazzetta Privilegiata». Collabora pure, con recensioni d'arte, all'«Album» del Canadelli e alle «Gemme d'Arti» del Ripamonti-Carpano. Ha inoltre scritto un libretto d'opera per Vaccai, tratto dal *Marco Visconti* di Tommaso Grossi; il Pasetti, ingegnere, è apparso agevolare più volte, fin dall'inizio, i rapporti di Verdi con l'imprenditore Merelli; Giovanni Ricordi è l'editore musicale; Giacomo Pedroni è l'ami-

co attraverso cui Donizetti, all'inizio dell'anno, si è offerto di sorvegliare le rappresentazioni dell'*Ernani* a Vienna. Questo gruppetto di intimi amici appare spesso in questi anni, nelle lettere di Muzio a Barezzi, stretto intorno a Verdi, sollecito nell'incoraggiarlo, nell'applaudirlo, e anche nel creargli occasioni di svago, di divertimento.

2) L. A. GARIBALDI, cit., p. 173.

3) Cit. in: M. CONATI, «*Giovanna d'Arco* di G. Verdi», in: «Gazzetta di Parma», 21 febbraio 1968.

4) Cfr. p. 31.

Frontespizio e antiporta della prima edizione de La Vergine d'Orleans, tragedia di F. Schiller. Traduzione di Andrea Maffei. Milano, 1830.



GIOVANNA D'ARCO

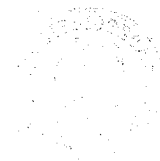
L A
VERGINE D'ORLEANS

TRAGEDIA ROMANTICA

DI F. SCHILLER

TRADUZIONE

DEL CAV. A. MAFFEI



MILANO

PER GLI EDITORI DEGENER ANNALE UNIVERSALI

MDCCCXXX.

manifesta tutta la sua ammirazione per i “gran versi” che il traduttore ha scritto per il libretto dei *Masnadieri*⁽⁵⁾. Nella genuina schiettezza delle parole dell’allievo di Verdi traspare con evidenza quanto l’attività di traduttore renda a Maffei non solo in termini di notorietà ma anche dal punto di vista economico. “Solitaria rondine” lo chiama Marino Berengo nel suo documentatissimo volume sull’editoria milanese della Restaurazione, mettendo in rilievo l’eccezionalità della sua posizione se confrontata con le difficoltà incontrate dai letterati nel trarre un pur minimo guadagno dal loro lavoro⁽⁶⁾. Maffei è riuscito infatti a trasformare letteralmente il ruolo stesso di tradutto-

re; a fare cioè di un’attività di solito poco ambita, faticosa e scarsamente retribuita il trampolino di lancio della propria notorietà e della propria fortuna editoriale. Consapevole del fatto che la sua conoscenza della lingua e della letteratura tedesca e la sua formazione cosmopolita lo mettevano in grado di poter svolgere una peculiare funzione di mediazione culturale, egli ha compiuto una scelta ben precisa; che appare rispondere, del resto, alle istanze di rinnovamento che stanno facendosi largo negli strati intellettuali più sensibili al ritardo e al crescente isolamento della penisola nei confronti dei nuovi temi e delle nuove idealità di cui le letterature

5) Cfr. p. 174.

6) M. BERENGO, *Intellettuali ecc.*, cit., p. 328.

europee, e quella tedesca in particolare, sono portatrici⁽⁷⁾.

Per comprendere tuttavia appieno le ragioni del grande successo goduto, durante un lunghissimo arco di anni, dalle traduzioni in versi di Andrea Maffei e della fama che hanno procurato al traduttore stesso, è necessario metterne in evidenza le caratteristiche peculiari. Esse infatti vengono generalmente recepite – dai letterati, dal pubblico dei lettori, dagli editori stessi – più che come semplici versioni in italiano di testi stranieri, come opere poetiche originali, dotate di autonomo valore formale, da leggersi ed ammirarsi per sé medesime. Ciò è attestato, oltre che dalle relative interpretazioni critiche, dalle alte tirature, dalle ripetute ristampe e, in special modo, dagli accennati privilegi retributivi di cui il traduttore può beneficiare.

Il tradurre è dunque per Maffei, programmaticamente, non un semplice esercizio di trasposizione letterale del testo, ma un'arte vera e propria tesa a ottenere risultati autonomamente validi sul piano letterario. "Se la mediocrità nel comporre originalmente è perdita assoluta di tempo, nel tradurre è quasi una colpa", dichiarerà nella nota proemiale alla versione degli *Adoratori del fuoco*, poema di Thomas Moore, dedicata proprio a Verdi⁽⁸⁾.

Anche quando, specie nelle versioni dal tedesco, la conoscenza sicura della lingua gli offre la possibilità di calarsi interamente in un diverso sistema linguistico, egli non vuole essere condizionato più di tanto da problemi di ordine filologico e interpretativo. Piut-

tosto che "correre dietro a una inutile corrispondenza di parole" e rischiare di "falsificar non di rado il gusto della nostra poesia" cercando di riprodurre minuziosamente le "insolite forme settentrionali"⁽⁹⁾, ciò che più gli preme è tendere a "indovinare come i grandi poeti stranieri, se per nostra ventura fossero nati italiani, avrebbero significato i loro pensieri"; e cioè la capacità di mediazione del testo col gusto e con la sensibilità dei suoi lettori⁽¹⁰⁾. Una tecnica del tradurre dunque che, se porta da un lato a valorizzare la figura del traduttore, tiene anche in gran conto le esigenze estetiche dei lettori e rivela soprattutto la chiara coscienza della impossibilità di trasferire letteralmente in un codice-lingua diverso testi che sono espressione di altre culture e civiltà.

Anche la critica del resto sa riconoscere quasi sempre la peculiarità delle sue versioni ed apprezzarne la grande efficacia nel favorire la conoscenza delle "letterature settentrionali". Valgano come esempio le parole con cui un critico di grande spessore come il Cattaneo, dedicando nel 1842 sul suo "Politecnico" un ampio saggio alla traduzione del *Don Carlos* di Schiller, appena uscita alle stampe, affermava, riferendosi alla versione del Maffei: "Noi siamo certi che l'impressione la quale i nostri concittadini possono ricevere dall'originale parola straniera, non può veramente riuscir maggiore di quella che porge nella nativa loro lingua questa egregia traduzione"⁽¹¹⁾. E trent'anni più tardi il De Gubernatis, trattando dell'attività complessiva del Maffei traduttore, potrà dire:

7) Indicative di quanto la critica più aperta sapesse apprezzare il fondamentale ruolo di traduttore di Maffei, sono le parole con cui Antonio Gazzoletti, giovane letterato suo conterraneo, lo presentava nel 1838 sulle pagine del periodico triestino «La Favilla»: «Il cav. Andrea Maffei è uno di quei pochi, a cui la nostra italiana letteratura va debitrice di particolare riconoscenza. Chiamato da natura a correre con gloria l'ardua carriera della poesia, non istette molto a persuadersi come tra i bisogni delle patrie lettere, specialmente dopo scosso il gioco del classicismo, fosse quello di conoscere più da vicino le splendide opere degli stranieri, le tedesche nominatamente e le inglesi, giacché per quelle di Francia, stante la perizia più comune tra noi della lingua in cui sono scritte, rendevasi meno sentito tale bisogno (...)» («La Favilla», III, 8, 23 settembre 1838).

8) Nota a *Gli adoratori del fuoco*, di Thomas Moore, traduzione del cav. Andrea Maffei, Libreria Minerva Editrice, Verona, 1859. Si veda, alle pp. 205-206, la lettera di Verdi in risposta all'invio del volume a lui dedicato.

9) Cfr. *Premessa* alla *Maria Stuarda*, tragedia di Federico Schiller, traduzione del cav. Andrea Maffei, II ediz., Milano, 1835, p. XVII.

10) «Il Maffei trapiantò nei nostri giardini i fiori stranieri, e li rese più olezzanti e più vaghi. La *Maria Stuarda*, da lui splendidamente volgarizzata, si accoglie nei nostri Teatri come una purissima perla italiana» scriverà Francesco Regli nel 1860 (F. REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino 1860, p. 287).

11) «Il Politecnico», Milano, 1842, v.V. Poi in: C. CATTANEO, *Scritti letterari*, Bertani, Firenze, 1925. Cfr. anche *Scritti critici*, a cura di M. FUBINI, Firenze, 1954.

“Noi gli dobbiamo grazie, in ogni modo, per la fatica durata nelle sue versioni, che, divenute classiche, ci hanno reso famigliari i grandi poeti settentrionali, i quali o non tradotti o tradotti senza splendore di forma avremmo forse ignorati; ed io, più di ogni altro, che, riscontrando, giovinetto, la *Giovanna d'Arco* di Schiller tradotta dal Maffei, col testo originale, ho incominciato ad imparare quel po' di tedesco di cui ora mi valgo, avrei mala grazia di lagnarmi che il Maffei abbia tradotto in quella forma che a lui diè gloria, ed a me vantaggio. Ma, s'io credo fermamente che non si potrebbe tradurre in verso meglio di quello che il Maffei abbia fatto, voltando in nostra lingua Schiller, Milton e Moore, e s'io sono convinto che il Maffei aggiunse una grande ricchezza alla nostra letteratura poetica nazionale con le sue versioni, torno a concludere che il suo esempio non mi sembra imitabile da altri, a meno che si ritrovi chi abbia il genio elegante del poeta di Riva, il quale sappia, assimilandolo a sé, dare l'attrattiva di un poema originale italiano al poema straniero, così che se il poema straniero si trasforma, certamente non si deforma”⁽¹²⁾.

Questa capacità di Maffei di rendere in versioni di indubbio valore formale e di suadente armoniosità i testi degli autori affrontati contribuisce enormemente alla loro diffusione. E ciò vale in modo particolare per Schiller. Infatti, prima che il letterato trentino iniziasse, nel 1827, ad occuparsi dei suoi drammi, la conoscenza in Italia dell'opera del grande drammaturgo era estremamente limitata, a causa della mancanza quasi completa di traduzioni⁽¹³⁾. Se per altri au-

tori avevano spesso supplito le versioni di seconda mano, generalmente dal francese, per Schiller questa mediazione, seppur indiretta, era mancata in quanto anche in Francia la scarsa conoscenza dell'opera schilleriana si era protratta a lungo. Nell'Italia del primo ventennio dell'Ottocento quindi, nonostante l'interesse per il poeta di Marbach si fosse, dopo l'entusiasmo espresso nei suoi confronti dalla de Staël, andato allargando, ed egli venisse spesso evocato nei dibattiti tra letterati e critici della prima generazione romantica (ne avevano parlato Ermes Visconti e Silvio Pellico sui fogli del “Conciliatore”, Camillo Ugoni aveva sollecitato proprio Maffei – come s'è visto – a rendere in italiano la versione schilleriana della *Turandot* di Carlo Gozzi), Schiller restava poco più di un nome, una seducente ombra senza corpo.

Quando dunque, nel 1827, Maffei dà alle stampe, presso l'editore Fontana di Milano, la versione in endecasillabi del dramma *La sposa di Messina*, preceduta da un denso ed articolato discorso di Francesco Ambrosoli sul teatro tragico di Schiller, la cosa è recepita come un rilevante avvenimento letterario. La traduzione di Maffei infatti, per la notorietà del letterato, per il raro pregio di rifarsi direttamente all'originale, per l'eleganza dello stile poetico ed infine proprio in quanto viene a soddisfare un'esigenza profondamente sentita, ottiene un coro unanime di consensi critici e un successo di pubblico notevolissimo, che non tarda ad allargarsi oltre i confini del Lombardo-Veneto mettendo a rumore gli ambienti letterari di più parti della penisola⁽¹⁴⁾. Oltretutto Maffei, scegliendo come

12) A. DE GUBERNATIS, *Ricordi biografici*, cit., pp. 177–178.

13) Esisteva una sola versione, in prosa, di alcuni drammi, uscita nel 1819 ad opera di Pompeo Ferrario. Si trattava però di un modesto volgarizzamento, adatto più per addetti ai lavori che non alla diffusione tra un largo pubblico. Di fatto pochi ne avevano parlato, non aveva avuto ristampe ed era rimasto circoscritto in un ambito limitato. Nel 1820 Giovanni Rasori aveva poi pubblicato la versione del *Wallenstein Lager*. Cfr. C. FASOLA, *Bibliografia schilleriana*, in: «Rivista di letteratura tedesca», a. II (1908), nn. 4–5.

14) Nel 1829 Giovan Battista Niccolini, considerato una vera autorità in fatto di «lingua» (a lui si sono rivolti per consulenze d'ordine linguistico anche Foscolo e Manzoni), scrivendo a Milano da Firenze all'attrice Maddalena Pelzet, osservava, riferendosi alla traduzione della *Sposa di Messina* del Maffei: «Bisogna

convenire d'una dura verità: si scrive meglio in Lombardia che in Toscana». E nel 1843, inviando a Maffei il suo *Arnaldo da Brescia*, gli dice: «Mi fido nel vostro giudizio più che nel mio. Chi può meglio del traduttore dello Schiller, che è tutto intento a darci il *Wallenstein*, pesare il merito di un'opera drammatico-storica?». E ancora nel 1844, felicitandosi per la riedizione della versione della *Maria Stuarda*: «(...) Mi pare d'avervi detto che il signor Platen, poeta tedesco che morì in Siracusa nell'anno del Choléra, e il quale riguardo allo stile veniva giudicato superiore allo stesso Goethe, m'asseriva che la *Sposa di Messina* era più bella nella traduzione vostra che nell'originale. Si può riportare onore più grande?» (Cfr. *Ricordi della vita e delle opere di Giovan Battista Niccolini*, raccolti da ATTO VANNUCCI, Firenze, 1866, vol. II).



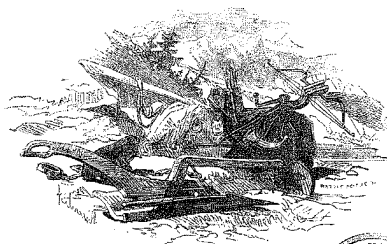
GUGLIELMO TELL

TRAGEDIA

DI FEDERICO SCHILLER

TRADUZIONE

DEL CAVALIERE ANDREA MAFFEI



MILANO

PER LEUCI DI GIACOMO PIROLA

MDCCLXXXIV



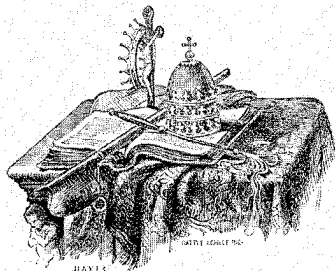
MARIA STUARDA

TRAGEDIA

DI FEDERICO SCHILLER

TRADUZIONE

DEL CAVALIERE ANDREA MAFFEI



MILANO

PER LEUCI DI GIACOMO PIROLA

MDCCLXXXIV

prima versione schilleriana *Die Braut von Messina*, ossia una tragedia per molti versi “classica”, scritta dal drammaturgo tedesco nel periodo della maturità, ottiene il notevole risultato di accendere d’ammirazione, attorno a un autore come Schiller, persino i più prudenti classicisti, di solito polemicamente prevenuti nei confronti delle “fantasie dei settentrionali”. Anche per questo, come nota Lavinia Mazzucchetti nel suo fondamentale saggio sulla fortuna di Schiller in Italia, “Andrea Maffei è veramente ed incommensurabilmente benemerito dello schillerismo, in quanto cioè ha fatto da argine involontario al propagarsi di un equivoco che ritardava e minacciava seriamente la popolarità del poeta tedesco”⁽¹⁵⁾.

Il successo conseguito dalla prima versione schilleriana si ripete con le successive: la *Maria Stuarda* (1829), *La Vergine d’Orléans* (1830), il *Guglielmo Tell* (1835), tutte date alle stampe dall’editore Lampato. E corrispondentemente si estende in Italia l’entusiasmo per il grande poeta tedesco, con notevolissimi riflessi non solo sulla produzione letteraria, sul teatro, sul melodramma, sulla produzione artistica, ma anche sulla maturazione delle idealità risorgimentali, di cui presto Schiller diviene uno dei simboli più incandescenti.

Il *Don Carlo Infante di Spagna* (dedicato all’amico Tommaso Grossi) viene invece pubblicato nel 1842 dall’editore Luigi Pirola, cui Maffei cede anche i diritti delle precedenti tragedie già edite e per il quale

si impegna a condurre a termine la versione dei restanti drammi. Il *Teatro completo* di Schiller, di cui l’editore ha ottenuto l’esclusiva facendo al traduttore “ponti d’oro”⁽¹⁶⁾, viene pubblicato in edizione di lusso, arricchita dalle incisioni dei più quotati artisti, tra cui l’Hayez⁽¹⁷⁾. Al *Don Carlo* seguiranno nel 1845 la trilogia del *Wallenstein*, in due volumi, e nel 1846 i *Masnadieri*. *Cabala e Amore* e *La Congiura del Fiesco*, sebbene già tradotti, appariranno invece, rispettivamente, solo nel 1852 e 1853, e ciò sia in seguito ai rivolgimenti politici del ’48-’49, sia a causa di inadempienze contrattuali da parte dell’editore.

Il teatro di Schiller nella versione del letterato trentino godrà per decenni di enorme fortuna anche perché, tra l’altro, praticamente nessun altro traduttore oserà mettersi in concorrenza con lui. Tra le edizioni complete apparse in luce durante la vita di Maffei ricordiamo, oltre a quella del Pirola già citata, i tre volumi delle *Opere drammatiche di Federico Schiller*, pubblicati nel 1850 dall’editore Fibreno di Napoli, con l’importante introduzione di Francesco de Sanctis; i cinque volumi del *Teatro Completo*, editi dal Pomba a Torino nel 1857; l’edizione Le Monnier di Firenze del 1862, in due volumi, ristampata tra il 1881 e il 1883 in tre volumi riccamente illustrati⁽¹⁸⁾.

È dunque quasi esclusivamente attraverso la mediazione del Maffei che la conoscenza di Schiller – presto identificato come il maggior interprete degli ideali etici e civili del Risorgimento, come il poeta

15) L. MAZZUCCHETTI, *Schiller in Italia*, Hoepli, Milano, 1913, p. 161. Sulle versioni schilleriane di Maffei cfr. anche: E. BENVENUTI, *Andrea Maffei poeta originale e traduttore*, cit., pp. 31–37; B. CETTI MARINONI, *Andrea Maffei traduttore di Schiller*, in: «Annali dell’Istituto di lingue e letterature germaniche», Università di Parma, 4, 1976; M. MARRI TONELLI, *Andrea Maffei, il traduttore dell’Ottocento*, cit., pp. 156–166.

16) Il Berengo riferisce le tre successive convenzioni stipulate tra Maffei e l’editore Pirola evidenziando la consistenza dei compensi corrisposti al traduttore. Cfr. M. BERENGO, *Intellettuali ecc.*, cit., pp. 328–329.

17) Scrive Alessandro Visconti nel volume che documenta l’attività della Tipografia editrice Pirola: «Ma le edizioni più belle sono per il teatro di Schiller tradotto da Andrea Maffei, e le tragedie di Lord Byron pure tradotte dal Maffei. Nell’edizione di Schiller si vede il gusto fine dell’editore che chiama a raccolta artisti e incisori più celebri del suo tempo. Hayez prepara deliziosi bozzetti e

schizzi, il pittore Riccardi invia le sue testate, il principio e il fine di ogni atto, ed altre vignette nel testo; il Ratti incisore rinomato, e il Sacchi vi collaborano» (A. VISCONTI, *Una stamperia milanese (sec. XVIII–sec. XX)*, coi tipi e a cura della Ditta tip. Ed. Libr. L. di G. Pirola, Milano, 1928, p. 165).

18) Anche dopo la morte del traduttore, e di fatto fino alla metà del novecento, la riproposizione editoriale di Schiller si baserà quasi esclusivamente sulle versioni del Maffei. Per quanto riguarda il *Guglielmo Tell*, quando nel 1891 – ricorrendo in Svizzera il sesto centenario della costituzione della Confederazione elvetica (1291–1891) – le autorità patrocineranno una edizione speciale (nelle tre lingue in uso) della tragedia schilleriana che ha al centro l’eroe fondatore secondo tradizione della nazione, per la lingua italiana si adotterà la traduzione di Maffei. La quale sarà diffusa capillarmente in tutte le scuole, biblioteche, istituzioni culturali del Canton Ticino. (Cfr. G. RICCADONNA, *Il poeta «libertario»*, in: AA.VV., *L’Ottocento di Andrea Maffei*, cit., pp. 84–85).



Diploma di nomina di Andrea Maffei a Socio onorario dello Schiller Verein di Lipsia (9 maggio 1855). Archivio storico di Riva del Garda.

della libertà, della rivolta contro ogni tirannide e contro ogni convenzione sociale – si diffonde nell'Italia prequarantottesca e via via in quella postrisorgimentale, riverberando i suoi effetti sulle più diverse espressioni culturali.

Risulta davvero difficile pensare che l'ispirazione del giovane Verdi possa rimanere impermeabile a sollecitazioni di tal genere, considerando tra l'altro la grande familiarità che intercorre tra lui e l'osannato traduttore di Schiller. È invece facile immaginare

quanto spesso Maffei, con "l'animo riscaldato dall'ispirazione" del grande drammaturgo, coinvolga il musicista in questo suo entusiasmo. E come d'altra parte Verdi, tutto teso ad ottenere conferme al suo successo, sia emotivamente sollecitato dal fervore dell'amico, il quale certo non manca di prospettargli come l'efficacia della resa drammatica e la propensione scenica dell'opera di Schiller possano essere utilizzate a fini melodrammatici e quanta incidenza il pathos schilleriano possa avere sul pubblico. Del resto l'opera drammatica del poeta tedesco è già stata più volte al centro dell'ispirazione di librettisti e di compositori italiani, specie di quelli più vicini a Maffei (basti pensare, per restare ai grandi, a Rossini o a Donizetti).

Verdi conosce dunque Schiller attraverso l'amico traduttore Maffei, ne discute con lui le risorse sceniche, lo legge nelle sue accattivanti versioni⁽¹⁹⁾. E Schiller viene, insieme a Shakespeare, secondo un abbinamento così comune durante tutto il Romanticismo, uno dei suoi autori d'elezione. Lo attesta del resto largamente Virginia Cisotti nel suo egregio, e tuttora fondamentale, lavoro su *Schiller e il melodramma di Verdi*, quando ricorda che "cinque dei suoi ventisei melodrammi attestano inequivocabilmente come nella cultura di Verdi la presenza di Schiller fosse un dato fondamentale ed ineliminabile. Lo lesse nella traduzione di Andrea Maffei e lo interpretò in chiave di romanticismo italiano, come del resto i suoi conterranei e contemporanei"⁽²⁰⁾.

I melodrammi verdiani ispirati a drammi di Schiller sono, in ordine di rappresentazione:

- *Giovanna d'Arco*, testo di Temistocle Solera. Prima rappresentazione: 15 febbraio 1845 alla Scala di Milano (dalla *Jungfrau von Orléans*)
- *I Masnadieri*, testo di Andrea Maffei. Prima rap-

19) Nella biblioteca di Villa Verdi a Sant'Agata di Busseto, in un piccolo scaffale vicino al letto, dove il musicista teneva i libri più cari, quelli da leggere o consultare più spesso, c'è l'edizione del *Teatro completo* di Schiller tradotto da Andrea Maffei nell'edizione milanese di Pirola. Con, accanto, la serie completa delle

opere di Shakespeare tradotte da Giulio Carcano, altro prezioso amico degli anni giovanili.

20) V. CISOTTI, *Schiller e il melodramma di Verdi*, La Nuova Italia, Firenze, 1975, p. 23.

presentazione: 22 luglio 1847 al Her Majesty's Theatre di Londra (da *Räuber*)

- *Luisa Miller*, testo di Salvatore Cammarano. Prima rappresentazione: 8 dicembre 1849 al San Carlo di Napoli (da *Kabale und Liebe*)
- *Don Carlos*, testo di François-Joseph Méry e Camille Du Locle. Prima rappresentazione: 11 marzo 1867 all'Opéra di Parigi (da *Don Carlos, Infant von Spanien*).
- A cui si aggiunge l'atto III (scene 10 – 14) della *Forza del Destino*, testo di Francesco Maria Piave. Prima rappresentazione: 10 novembre 1862 al Teatro Imperiale di Pietroburgo (dal *Wallenstein Lager*).

Inoltre sarà proprio Maffei che, rispondendo a Verdi che gli ha chiesto l'autorizzazione a utilizzare, appunto per il III atto della *Forza del Destino*, la sua traduzione del *Wallenstein*²¹⁾, gli farà balenare, dopo essersi rallegrato per il ritorno alla musica dell'amico dopo una prolungata inattività, la possibilità di musicare il *Demetrio*, dramma incompiuto di Schiller, grande abbozzo che sembra racchiudere in sintesi tutti i motivi più vitali del drammaturgo, e in particolare la sua capacità di rappresentare, entro una cornice storica, i grandi ed eterni conflitti tra sfera personale

e sfera politica: "(...) Conosci il *Demetrio* o il *falso Demetrio* di Schiller? È una magnifica tela di tragedia in parte anche verseggiata, ma non compiuta per la morte del sommo tragico; argomento adattato alle scene di Pietroburgo, perché tocca un gran fatto di quella casa imperiale"²²⁾. Due anni più tardi, il *Demetrio* sarà di nuovo proposto al musicista da Antonio Somma, letterato molto vicino a Maffei²³⁾ e collaboratore di Verdi per il *Ballo in Maschera* e per il sempre sognato e mai realizzato *Re Lear*: "Ho fatto in gran parte un Melodramma cavando le situazioni e i caratteri dai frammenti che Schiller lasciò d'una tragedia intitolata *Demetrio*, e che la morte gli tolse di compiere. Nessuno potrebbe vestirla meglio di Voi! (...) Quanto a potenza di situazioni, a bellezza e varietà di caratteri è una gran bella creazione, e lo posso dire perché è concetto dello Schiller. A me, quei frammenti furono fiamma (...) "²⁴⁾.

Per concludere notiamo, con la Cisotti (che ricorda che nel 1849 un altro librettista di Verdi, Cammarano, si dirà pronto a trarre un libretto dalla *Congiura del Fiesco*, tragedia a cui sarebbe del resto debitore, secondo alcuni critici, il *Simon Boccanegra* verdiano del 1857), come gli unici drammi schilleriani che non entrano in alcun modo nella visuale di Verdi

21) Verdi scrive a Maffei nell'agosto del 1861 mentre sta, insieme a Piave, preparando il libretto della *Forza del Destino*, tratto dal dramma *Don Alvaro* di Angel de Saavedra. Già in precedenza egli ha intravisto le possibilità melodrammatiche del *Wallenstein* nella versione dell'amico. In una sua lettera al Cammarano del 1849, quando la collaborazione col librettista della *Luisa Miller* sembrava essere per concretarsi anche per un *Assedio di Firenze*, egli scriveva: «V'è una scena stupenda in questo genere nel *Wallenstein* di Schiller: soldati, vivandiere, zingari, astrologi, persino un frate che predica alla maniera più comica e deliziosa del mondo (...)» (F. ABBIATI, cit., II, p. 5). Ora, trattando il *Don Alvaro*, ha letto nella Nota del traduttore italiano Sanseverino: «Il *Don Alvaro* è scritto parte in prosa e parte in versi (...). Il rapido passaggio dalla prosa al verso non sembra confacente all'indole della lingua italiana nella quale è assai difficile verseggiare il dialogo famigliare senza cader nel triviale, e forse Andrea Maffei è il solo che abbia saputo evitare un tale scoglio nella sua mirabile traduzione del *Wallenstein* di Schiller». Evidentemente, scorso di nuovo il dramma di Schiller, Verdi ha trovato che il terzo atto, nella traduzione del vecchio amico, è adattissimo ad essere trasposto nell'opera in preparazione. L'utilizzazione del *Wallenstein* comprende l'intera predica di Melitone e tutta l'ambientazione del campo militare.

22) Autografo in Archivio di Casa Verdi, Sant'Agata. Poiché Verdi ha accenna-

to, nella lettera a Maffei, alle difficoltà che egli e Piave stanno incontrando, dopo aver ceduto alla «diabolica tentazione» di voler metter in musica il *Don Alvaro*, nel portare a termine il libretto, il letterato conclude la sua lettera di risposta offrendo, ancora una volta, la sua disinteressata consulenza: «Finisco col dire a Piave che se mi credesse buono a storpiargli qualche verso non mi risparmi. A volte quattr'occhi veggonno più di due. In somma e tu e Piave giova-tevi, se lo credete, d'un vecchio amico, e gli farete cosa graditissima». Il testo completo della lettera di Maffei è riportato a p. 212.

23) Nel 1868 Alessandro Pascolato, curando l'edizione delle *Opere scelte di Antonio Somma*, la dedica «Ad Andrea Maffei delle patrie lettere vanto e decoro perché il nome di lui tanto caro all'autore è il più degno auspicio a questa edizione». Il Pascolato ricorda anche, nell'Introduzione alla pubblicazione del carteggio tra Verdi e Somma, una testimonianza del dottor Cesare Vigna –altro amico veneziano di Maffei e di Verdi– sul fatto che Antonio Somma «si era guadagnata la perenne gratitudine del Maestro col ristabilire tra lui e Andrea Maffei l'antica amicizia, un momento interrotta da malintesi e da dissensi» (A. PASCOLATO, *Re Lear e Un ballo in Maschera. Lettere di Giuseppe Verdi ad Antonio Somma*, Lapi, Città di Castello, 1902, p. 19).

24) F. ABBIATI, cit., II, pp. 742–743.

siano la *Maria Stuarda* e il *Guglielmo Tell*. Ma quelli sono già entrati, senza possibilità di competizione, nell'orbita di Donizetti²⁵⁾ e di Rossini...

Accenniamo qui soltanto – in quanto un esame specifico esulerebbe dalla presente trattazione, la quale non affronta gli aspetti strettamente musicali della produzione verdiana – al fatto che il rapporto Verdi-Schiller va ben oltre la scelta del musicista di includere soggetti del drammaturgo tedesco nel proprio repertorio operistico. La conoscenza del *Teatro schilleriano*, mediata in modo incisivo dal traduttore Maffei, influenza invece in modo sostanziale e duraturo la concezione drammaturgica di Verdi, determinandone alcune delle caratteristiche fondamentali. Nonostante ciò la critica verdiana ha iniziato solo in tempi relativamente recenti ad approfondire l'argomento. Questo tardo interesse – rilevato anche dal Gerhartz, che per primo ha affrontato il tema²⁶⁾ – è veramente sorprendente, considerando gli effetti della relazione Verdi-Schiller. Effetti che peraltro i pur notevoli contributi apparsi fino ad oggi non sembrano avere ancora scandagliato nelle loro radici più vitali.

Torniamo ora al novembre del 1844 quando Verdi, di ritorno a Milano da Roma, si appresta al lavoro sulla nuova opera per la Scala. Resta da chiedersi come mai il musicista abbia deciso di utilizzare, quale suo primo soggetto schilleriano, proprio la *Giovanna d'Arco*. Come abbiamo anticipato, la documentazione esistente sulla genesi di questo melodramma è molto scarsa. Assumendo tuttavia come certa la mediazione di Maffei, la scelta è del tutto comprensibile. Nessuno come il traduttore di Schiller è in grado di valutare quanto il soggetto si presti a una trasposi-

zione musicale. Le componenti operistiche – rilevate da molti critici – presenti nella *Jungfrau von Orléans*, “tragedia romantica” (così l'ha sottotitolata l'autore) di grandissimo effetto teatrale, costituiscono senz'altro un fattore determinante. Del resto forse in nessun altro suo lavoro Schiller – che, da vero uomo di teatro qual era, curava tutti gli elementi della messa in scena – è stato tanto preciso nelle indicazioni registiche. Persino in quelle che prevedono, sia sul palcoscenico che dietro le quinte, l'utilizzo della musica per sottolineare l'azione ma anche per accompagnare le parole, specie quelle della protagonista²⁷⁾. Ci sono poi, nel testo, molti altri ingredienti pienamente atti ad essere utilizzati in un melodramma: movimentate scene di massa, elementi coreografici, visioni e prodigi. Non è certo un caso che la *Jungfrau von Orléans* abbia già ispirato alcuni musicisti; parecchi altri ne interesserà durante la seconda metà del secolo. La figura di Giovanna sta insomma divenendo, proprio grazie a Schiller che ne ha idealizzato la missione aprendo la strada a un'esaltazione “patriottica” dell'eroina, uno dei tanti miti del Romanticismo.

Il traduttore Maffei è peraltro doppiamente legato al personaggio della leggendaria fanciulla. Se traducendo Schiller in italiano ha contribuito a diffondere nella società ottocentesca l'entusiasmo per l'ispirata eroina, egli avrà anche un altro merito, molto meno noto: quello di permettere la conoscenza della versione che Vincenzo Monti aveva dato della dissacrante *Pucelle d'Orléans* di Voltaire e che è reputata oggi da molti critici, insieme alla traduzione dell'*Iliade* omerica, uno dei suoi capolavori. Negli ultimi anni di vita Monti aveva infatti ripreso, con l'intenzione

25) È noto che Donizetti decise di musicare la *Maria Stuarda* dopo aver assistito alla rappresentazione teatrale della tragedia nella versione di Andrea Maffei. Il musicista affidò il libretto dell'opera al diciassettenne studente in giurisprudenza Giuseppe Bardari (1817–1861) che, com'è logico, non aveva mai scritto fino ad allora libretti, né ne avrebbe scritti in seguito. «Il libretto, che segue, sia pure con drastiche semplificazioni, la falsariga del dramma schilleriano nella traduzione di Andrea Maffei, è uno dei più vividi e teatralmente efficaci di tutta la

produzione donizettiana, particolarmente nel famoso dialogo delle due regine (...).» (Cfr. W. ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, EDT/Musica, 1987, p. 344).

26) L. K. GERHARTZ, *Verdi und Schiller*, in: «Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani», II, 6, 1966; Id., *Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama*, Verlag Merseburger, Berlin, 1968.

27) Cfr. H. FÄHNRIICH, *Schillers Musikalität und Musikanschauung*, Hildesheim, Gerstenberg, 1977.

Introduzione

*subita di Giovanni a distinguere
quando Isotea taglia la testa:
sinfonia di dondoli avanti la porta
per mare in belia della tempesta
e rapite le donne. O l'idi afforta
che provenga quella coppia e questa
e tutti quattro accion sul balzo anco
multalena in sole uso e strano*

*Due guerrieri, che a cavallo, od alla mano.
avanti postate sopra i pedicelli e cruda
quando a trono di portata uina
membra armate di lancia, o spada,
ma ha per l'altro una rapista uina
sugger d'opri spalta la vistada
colpi mistri del rival suo degno
ritutto passato ogni di degno*

*Ma se dopo il duell qualche riuagion
albe oio nonio avrion, qualche avistante
entrambi li parota, et e' ricava
il diastro gli uirine immantinente
tre dell' uiricipia e la uentura
due uiriori oio subitamente
due fratelli. Oio con inigo e fallo
triumfo la dia e d' avusello.*

Copia di mano di Andrea Maffei di una pagina della versione di Vincenzo Monti della *Pucelle d'Orléans* di Voltaire. Biblioteca civica A. Mai, Bergamo.

di darla alle stampe⁽²⁸⁾, la versione della *Pucelle*, interrotta ai tempi del suo soggiorno parigino, e il giovane Maffei, molto caro in quegli anni al poeta, che l'aveva eletto suo collaboratore di fiducia, era stato coinvolto nell'opera di completamento e di revisione. A lui Monti aveva poi affidato, prima di morire, parecchi suoi scritti inediti ed anche una copia della versione, che altri letterati a lui vicini, come lo Zajotti e l'Ambrosoli, più ligi a scrupoli morali e religiosi, avevano deciso di bruciare. Lo rivelerà Cesare Cantù nel 1879, quando la traduzione montiana della *Pucelle* di Voltaire apparirà, pubblicata integralmente, per la prima volta a Livorno. Le ottave introduttive di parecchi canti sono dello stesso Maffei, del quale esiste, presso la Biblioteca civica di Bergamo, la copia autografa di tutta la versione⁽²⁹⁾. Questo singolare caso letterario, del resto normalmente trascurato, ci sembra qui degno d'attenzione anche perché ci permette di retrodatare alla prima giovinezza del traduttore trentino quella funzione di revisore di testi che diverrà una costante lungo l'arco di tutta la sua attività, come si è accennato nell'*Introduzione* a questo volume⁽³⁰⁾; funzione che, nella fattispecie, avvalorà l'attendibilità dei suoi interventi, sia quelli espliciti che quelli unicamente ipotizzabili, nella revisione di alcuni libretti verdiani.

Ciò detto, bisogna peraltro aggiungere subito che il percorso della *Giovanna d'Arco* verdiana sembra svilupparsi del tutto indipendentemente dalle

28) «Nel 1823 era stato riferito all'Alta Polizia di Vienna che il Monti traduceva la *Pucelle d'Orléans*. Interrogato, il governatore di Milano rispondeva aver questi fatto un tale lavoro mentre stava profugo in Francia, ma esser falso che ora se ne occupasse, né che intendesse pubblicarlo» (C. CANTÙ, *Monti ecc.*, cit., p. 330).

29) VINCENZO MONTI, *La Pulcella d'Orléans*, a cura di E. TOCI, Livorno, 1878. Riferisce ancora il Cantù: «(...) Fra asserzioni contraddittorie, pare che i preti avessero la gran colpa di aver indotto la vedova di Vincenzo a bruciarne il manoscritto. Ma una copia dei tre primi canti aveva già data egli ad Andrea Maffei, che v'aggiunse il resto e di propria fattura gli argomenti dei canti che ne mancavano. Questi ne pubblicò alcuni brani nell'edizione del *Le Monnier* e l'intero lavoro vendette al conte Attilio Carrara di Bergamo; il quale lo depositò nella biblioteca civica della sua città, con patto espresso che mai non venisse pubblicato né tutto né in parte, né se ne potesse trarre copia (...)» (C. CANTÙ, *Monti ecc.*, cit., p. 330).

30) Cfr. p.19.

CANTO QUATTORDICESIMO

ARGOMENTO

*Per virtù del pacifico Bonello
ogni rivale ostilità si cessa.
Dorotea tutta sola in un sacello
entra e r'ascolta la seconda messa.
Sandò dietro le tiene, e nel più bello
ch'ella stassi raccolta e genuflessa,
le palpa il culo: ma col suo morire
sconia al Bastardo il temerario ardire.*

I

Divina Voluttà, Venere bella;
degli uomini piacere e degli dèi,
che di natura in un madre e sorella
l'ombre eterne fuggando il ciel ricrei,
che col dolce seren della tua stella

Alcuni versi di La Pulcella d'Orléans di Voltaire, versione di Vincenzo Monti. L'ottava introduttiva è di Andrea Maffei, come tutte quelle dal canto XII in poi.

presumibili iniziali sollecitazioni di Maffei e da qualsiasi sua successiva partecipazione. Il libretto, la cui stesura è stata affidata a Temistocle Solera, ha ben poco a che spartire col dramma di Schiller. Del resto lo stesso librettista si è subito preoccupato di escludere perentoriamente qualsiasi sua dipendenza dal modello schilleriano. In una lettera inviata in settembre

a Giovanni Ricordi dichiarava: "Ti affermo dunque rigorosamente che la mia *Giovanna d'Arco* è dramma affatto originale italiano; solamente ho voluto come Schiller introdurre il padre di Giovanna come accusatore; in tutto il resto non ho voluto lasciarmi imporre né dall'autorità di Schiller, né da quella di Shespeare [sic!] i quali fanno Giovanna bassamente innamorata dello straniero Lionello. Il mio dramma è originale; anzi ti prego di far annunciare sul giornale che, avendo alcuno profetizzato che io avrei desunta la tela da Schiller, ho studiato per iniziare un dramma affatto originale"⁽³¹⁾. E se già il dramma di Schiller non ha propositi di rigore storico, ancor meno il libretto del Solera si avvicina al personaggio di Giovanna d'Arco che la storia ci ha tramandato. Il librettista, oltre a ridurre ai minimi termini lo svolgimento del dramma e il numero dei personaggi, fa della protagonista un'eroina veramente poco credibile. Forse per fretta o per supponenza o ancora per superficialità, Solera compone un libretto che, secondo Carlo Gatti, "è un cumulo di incongruenze e di smacchi al buon gusto artistico e alla verità storica"⁽³²⁾. Di fronte alla mancanza di testimonianze bisogna supporre che Verdi abbia accettato il libretto qual era. Forse, al ritorno da Roma, lo ha trovato già bell'e fatto e, vista la ristrettezza del tempo a disposizione e il sovrapporsi degli impegni, non ha avuto la voglia o l'energia di sottoporlo ad alcun intervento. Così l'opera risulterà, come rileva la Cisotti, "la meno schilleriana delle opere di Verdi tratte da Schiller"⁽³³⁾.

Mentre è impegnato, durante il mese di dicembre, nella composizione dell'opera Verdi deve nel frattempo occuparsi anche della direzione delle prove per la ripresa dei *Lombardi* alla Scala il giorno di S. Stefano, ad apertura di stagione: "Egli grida che pare un disperato; batte tanto i piedi che pare che suoni l'orga-

31) F. ABBIATI, cit., I, p. 534.

32) C. GATTI, cit., p. 192.

33) V. CISOTTI, *Schiller ecc.*, cit., p. 33.

no con la pedaliera; suda tanto che gli cadono le gocce sullo spartito”, racconta l’ineffabile Muzio. La stanchezza, lo stress, i rigori di un inverno particolarmente gelido mettono a dura prova la resistenza fisica del musicista. Che decide di prendersi un breve periodo di riposo, in montagna, non si sa dove né con chi. Al ritorno a Milano scrive a Busseto a Demaldé: “Ora sto meglio, l’aria dei monti mi ha giovato e più di questa il riposo, e temo tornerò a star poco bene quando tornerò al lavoro. Ah, passeranno, spero, presto questi tre anni!”⁽³⁴⁾.

Il 12 gennaio Verdi inizia la strumentazione. L’allevio del musicista non nutre alcun dubbio sul valore dell’opera: “Il signor Maestro ha incominciato l’istrumentazione della *Giovanna*, di quell’operone che sbalordirà tutti i milanesi”⁽³⁵⁾. E qualche giorno più tardi: “Bisogna sentire la musica della *Giovanna*; e poi restare lì a bocca aperta. Che meraviglie!”⁽³⁶⁾.

Il 15 febbraio 1845, a poco più di tre mesi dalla messa in scena dei *Due Foscari*, la *Giovanna d’Arco* debutta alla Scala. L’esito, a detta della stampa, è in complesso soddisfacente e gli elogi non mancano, anche se in qualche caso sembrano più rivolti al so-

prano Erminia Frezzolini che alle virtù della musica. Verdi, per ora, sembra esserne del tutto soddisfatto: “L’opera ha avuto un esito felice ad onta di un immenso partito contrario. È la migliore delle mie opere senza eccezione e senza dubbio” scrive a Piave il giorno dopo la prima rappresentazione⁽³⁷⁾.

Secondo la maggior parte dei critici moderni la *Giovanna d’Arco* è il prodotto più tipico dei cosiddetti “anni di galera” verdiani; un lavoro affrettato, condotto avanti talvolta con svogliatezza, che alterna a parti riuscite altre decisamente scadenti, ad esiti fiaccamente convenzionali illuminanti anticipazioni.

L’opera avrà comunque, come del resto tutte le opere verdiane di questi anni politicamente caldi, una larga diffusione a livello popolare: “Sono alcuni dì”, scriverà Muzio a Barezzi l’anno seguente, “che è sortito un organo ambulante di gran dimensione, il più grande che si sia fatto qui a Milano, ove c’è quasi per intero la *Giovanna d’Arco* (...). La polizia non permette che lo facciano girare di sera, perché fa unire troppa gente e le carrozze non possono andare, ma solamente di giorno; tutti vi corrono ed ingombrano la strada ove si trova l’organo”⁽³⁸⁾.

34) A. LUZIO, *Carteggi ecc.*, cit., IV, p. 80.

35) L. A. GARIBALDI, cit., p. 178.

36) *Ibidem*, p. 180.

37) F. ABBATI, cit., I, p. 538.

38) L. A. GARIBALDI, cit., p. 260.

“Se hai letto l’Attila di Verner...”

Quello per la *Giovanna d’Arco* è l’ultimo impegno di Verdi con la Scala. Sono infatti venute maturando novità per quanto riguarda i suoi rapporti con impresari ed editori. L’editore Lucca – che ormai da un ventennio opera a Milano e che con spirito innovativo, ma anche per differenziare i suoi cataloghi rispetto a quelli della concorrente Casa Ricordi, sta specializzandosi nell’acquisto di opere musicali straniere (musicisti come David, Meyerbeer, Auber, Halévy, Gounod e poi soprattutto Wagner diverranno noti al pubblico italiano in buona parte proprio grazie a lui) – da tempo stava cercando di sottrarre il compositore a Ricordi. Ora, spinto anche, secondo quanto afferma Carlo Gatti, “dall’ambiziosa sua moglie, Giovanna Strazza, donna d’ingegno acuto e cordialissima nel trattare con uomini d’arte e di mondo”⁽¹⁾, e forse grazie all’amicizia appunto della moglie con Giuseppina Strepponi, la cantante che presto prenderà un posto di rilievo nella vita di Verdi, è riuscito infine ad ottenere da questi la promessa di scrivere un’opera per lui. Il 12 marzo viene abbozzato un contratto col Lucca, contratto il quale contiene anche il seguente *post scriptum*: “Ho intenzione di stampare sei Romanze per camera una per ogni mese incominciando da maggio o giugno. Se lei vuole m’offra le condizioni. Forse più tardi stamperò anche gli *Inni* del Manzoni o qualche cosa d’altro (...)”⁽²⁾. Un

impegno, questo per le romanze da camera, che può sembrare veramente curioso in un periodo che vede Verdi affogato in assillanti obblighi di tutt’altra mole. Ma che evidenza come neppure ora egli voglia rinunciare del tutto alle gratificanti seduzioni della vita di società, ai concerti salottieri, alle accademie musicali, come ad esempio quella di Casa Branca, cui ha accennato in una lettera del gennaio Muzio, rilevando la presenza di tutti “i migliori artisti e dilettanti di Milano”⁽³⁾.

Le romanze, in numero di sei, vengono effettivamente stampate da Lucca entro l’anno. E i versi di ben tre di esse sono di Andrea Maffei, il cui sodalizio artistico con Verdi appare farsi, proprio da questo periodo in poi, particolarmente intenso. Le *Sei Romanze*, per canto con accompagnamento di pianoforte, sono:

- | | |
|---------------------------|---|
| 1) <i>Il tramonto</i> | testo di Andrea Maffei |
| 2) <i>La zingara</i> | testo di Stefano Manfredo Maggioni |
| 3) <i>Ad una stella</i> | testo di Andrea Maffei ⁽⁴⁾ |
| 4) <i>Lo spazzacamino</i> | testo di Stefano Manfredo Maggioni |
| 5) <i>Il mistero</i> | testo di Felice Romani |
| 6) <i>Brindisi</i> | (due versioni), testo di Andrea Maffei ⁽⁵⁾ |

1) C. GATTI, cit., p. 207. Un fratello della moglie di Francesco Lucca, Giovanni Strazza, è un promettente scultore, che diverrà professore dell’Accademia di Brera a Milano. Sarà uno degli artisti incaricati da Maffei nel 1872 di illustrare la stampa della sua versione delle *Odi* di Anacreonte, pubblicata da Ricordi nel 1873. Il volume, splendidamente arricchito da incisioni eseguite su disegni di Francesco Hayez, Antonio Ciseri, Giovanni Servi, Giovanni Dupré ed altri artisti, avrebbe dovuto essere dedicato a Giuseppe Verdi, cui Maffei aveva chiesto di musicare «una almeno delle odi», poiché, avendo tradotto Anacreonte «in metri musicabili», desiderava, per veder concretamente realizzato il suo ideale di osmosi tra «le tre arti sorelle», far «porre le note su parecchie delle odi», d’accordo con Giulio Ricordi, da amici musicisti. (L’autografo della lettera di Maffei a Verdi – il quale declinerà però l’invito dicendosi «incapace di musicare poesie del genere anacreontico» – si trova nell’Archivio di Casa Verdi a Sant’Agata. Cfr. anche, sull’argomento, quanto ho riferito nella scheda sulle *Odi* di Anacreonte in *L’Ottocento di Andrea Maffei*, cit., pp. 72–74).

2) A. LUZIO–G. CESARI, *I Copialettere ecc.*, cit., p. 16.

3) L. A. GARIBALDI, cit., p. 182.

4) L’Osborne rileva nella musica di questa romanza l’anticipazione di un inciso della *Forza del Destino*: «Il poemetto del Maffei si rivolge a una stella. ‘Come desta quest’animal’oppressa e prigioniera alle sue catene infranger/libera a te volar!’. L’elegante testo musicale verdiano contiene tre battute che sono più note nella versione posteriore, nel duetto Alvaro-Carlo del terzo atto de *La Forza del Destino* alle parole: ‘Or muoio tranquillo’». (C. OSBORNE, *Tutte le opere ecc.*, cit., p. 449).

5) Tutte le romanze di Verdi, in numero di 16, meno il *Notturmo*, ma compresa anche la 1° versione del *Brindisi*, sono ristampate in: *Composizioni di musica da camera e pianoforte di Giuseppe Verdi*, Ricordi, Milano, 1935. Nel 1974 la ERI ha pubblicato, allegati al volume di Massimo Mila, *La giovinezza di Verdi*, due dischi comprendenti le *Sei Romanze* e un opuscolo con i testi poetici relativi.

Ad una stella, romanza da camera con accompagnamento di pianoforte. Versi di Andrea Maffei. Musica di Giuseppe Verdi. Francesco Lucca, Milano, 1845. Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma.

AD UNA STELLA

VERSI DI A. MAFFEI



Con permesso n. 245.

Disegnato da G. G. G. G.

Proprietà degli Editori

MUSICA DEL M^o

Num.^o 5642.

GIUSEPPE VERDI

Milano presso Francesco Lucca direttore al Teatro della Scala

Firenze presso Fratelli Duci
Lipsia „ Kistner

Londra presso Addison e Hodson

Parigi presso Escudier
Ginevra „ P. G. G. G.

Quasi contemporaneo, e in qualche modo consequenziale, al passaggio all'editore Lucca è il "divorzio" di Verdi dall'impresario Merelli e dalla Scala dovuto, in buona parte, all'"esosità affaristica del nababbo scaligero" che si stava rivelando "esiziale negli allestimenti affrettati delle opere verdiane in cartellone", *Giovanna d'Arco* non esclusa⁽⁶⁾. Così il musicista, come apprendiamo puntualmente dal Muzio, oppone un rifiuto deciso a ulteriori collaborazioni:

"Merelli ha voluto ancora scritturare il signor Maestro per l'ultimo anno della sua impresa, cioè da qui a cinque anni, e il prezzo ad arbitrio suo; ma Egli non vuole più scrivere per la Scala; né porre in scena né dirigere alcuna sua opera; e dice di non voler mai più por piede su quel palco"⁽⁷⁾.

Per ben venticinque anni infatti Verdi non scriverà più per la Scala. Intanto, appena licenziata la *Giovanna d'Arco*, egli deve affrontare a distanza ravvicinata, secondo l'incalzante ritmo di lavoro cui non sa sottrarsi, l'impresa di una nuova opera, questa volta per il Teatro San Carlo di Napoli⁽⁸⁾. Ma già deve pensare anche al soggetto dell'opera successiva, che dovrà essere rappresentata a Venezia nella stagione del carnevale 1845-46, in base a un contratto sottoscritto con l'impresario Lanari e che in seguito, come abbiamo appena visto, è stata acquistata dal Lucca⁽⁹⁾.

È appunto dell'opera per Venezia che si preoccupa innanzitutto. Il 24 febbraio scrive al librettista Piave:

"È tempo che parliamo dell'Opera pel carnevale venturo. Mi abbisogna un argomento che vi siano quattro caratteri decisi, belli, ed a tutti poca parte. Prima donna la *Loeve*, *Guasco*, *Costantini*, *Marini*. Tutti bisogna trattarli bene con parte eguale. Preparati al soggetto e mandamelo subito; oppure fa che sia preparato quand'io verrò a Venezia (...)"⁽¹⁰⁾.

Il soggetto dell'opera, come chiaramente traspare dalla lettera e come ha dimostrato con certezza Marcello Conati⁽¹¹⁾ non è, a questa data, ancora definito. Interessanti sono tuttavia gli avvertimenti che, nella stessa missiva, Verdi trasmette, in via strettamente confidenziale ("e questo sia un segreto... intendi bene segreto") a Piave e che testimoniano, senza possibilità di dubbio, che a Milano egli è certo di poter contare comunque, in caso di necessità, su un revisore di testi di sicura competenza e di grande discrezione:

"(...) bisogna che dica liberamente (e questo sia un segreto... intendi bene segreto) che dovendo noi stare lontani, ed abbisognando talvolta alcuni cambiamenti di versi o di parole o di accenti, oppure alcune accorciature (perché tu – scusami – volentieri vai talvolta per le lunghe) né volendo né avendo tempo di scrivere le alcune lettere che per questo ti scrissi le altre volte, bisogna che tu lasci a me la facoltà di fare quelle accomodate che crederei opportune (...)"⁽¹²⁾.

Il 12 marzo, attesta l'allievo Muzio, Verdi parte per Venezia per una ripresa dei *Due Foscari* al Teatro San Benedetto⁽¹³⁾. Questo viaggio – dice Conati – "è

6) F. ABBATI, cit., I, p. 529. La presa di posizione di Verdi è pienamente giustificata; la crisi organizzativa in cui è caduta la gestione del Teatro, e che si manifesta anche nell'inadeguato e non puntuale pagamento di artisti, scenografi e fornitori, si riflette pesantemente sia sul livello degli interpreti che sulla qualità degli allestimenti scenici. Anche per questo viene istituita, con compito di sorveglianza della programmazione, una Commissione Artistica, composta da professori dell'Accademia di Brera. Di tale Commissione fa parte anche il pittore Hayez (Cfr. G. AGOSTI-P. L. CIAPPARELLI, *Hayez «regista» d'opera. La Commissione Artistica dell'Accademia di Brera e gli allestimenti verdiani alla Scala alla metà dell'Ottocento*, in: *Hayez. Dal mito al bacio*, a cura di F. MAZZOCCA, Marsilio, Venezia, 1998, pp. 47 ss.).

7) Lettera di E. Muzio ad A. Barezzzi del 27 febbraio 1845, in: L. A. GARIBALDI, cit., p. 184.

8) Fino dalla primavera dell'anno precedente, appena rientrato a Milano da Venezia dopo l'*Ernani*, Verdi si era assunto l'impegno di un'opera per il San Carlo di Napoli, con la condizione tuttavia di non dover andare in scena prima della fine del mese di giugno '45 (A. LUZIO-G. CESARI, *I Copialettere ecc.*, cit., p. 3).

9) «L'editore Lucca finalmente ha avuto la proprietà di un'opera del signor Maestro, e sarà quella di Venezia del Carnevale venturo. Egli l'ha acquistata dal Lanari per 13 mila lire austriache (...)» (lettera di E. Muzio ad A. Barezzzi, 12 [gennaio] 1845) (L. A. GARIBALDI, cit., p. 181).

10) F. ABBATI, cit., I, p. 553.

11) M. CONATI, *La bottega ecc.*, cit.

12) F. ABBATI, cit., I, p. 554.

13) «Ai 12 di marzo il signor Maestro partirà per Venezia e ai 26 sarà di ritorno a Milano» (L. A. GARIBALDI, cit., p. 185).

M A
830

Verdi
21. MAR.

Al. Carlo. Andrea Maffei
P. Milano



Caro Maffei

Venezia 25 Marzo 1845.

Sono furibondo, rabbioso. Il mio
partito oggi non avea fissato. I Loggioni
non andranno in scena che sabato perché
Salvatore s'è ammaltato, e già c'è sostituito
Radicali — si è dato per ora per
rappiego l'Emilia piuttosto male, ma,
ripeto, c'è per rimpiego. Il pubblico s'è
un poco allungato, ed insomma aveva tutta
la ragione per —

Se hai letto l'Attila di Venezia e p
vedi che a me pare avere un buon voto —
dunque viviamo puramente perché ho
fatto scoglio di fratture quel progetto. Suvvia
non più testi di Venezia perché domenica
fatto infelicitamente e martedì mangiamo
la sabbia al fuoco —

Ben tutto di nuovo. Prova e si vede.
Addio. Di te con più gentilezza a tua moglie —
Addio. Vogliami bene. Ag. Verdi

Lettera autografa di Giuseppe Verdi ad Andrea Maffei (Venezia, 25 marzo 1845). Biblioteca comunale di Trento.

stato finora ignorato dalle biografie verdiane; ma gli scarsi documenti disponibili non lasciano dubbi in proposito¹⁴⁾. Al "pasticcio di date che ricorre nelle biografie verdiane per l'anno 1845"¹⁵⁾, cui si deve appunto l'ignoranza o l'errata datazione del viaggio e agli "scarsi documenti disponibili" che lo attestano (due lettere di Verdi, appunto da Venezia, una a Pie-

tro Romani del 18 marzo e una a Salvatore Cammarano, librettista della prossima *Alzira*, del 25) noi qui possiamo aggiungere un prezioso tassello, atto ad accrescere luce non solo alla paziente ricostruzione di date e di fatti compiuta da Conati ma anche alle circostanze temporali della scelta del soggetto dell'opera per Venezia. Si tratta di una lettera di Verdi ad

14) M. CONATI, *La bottega ecc.*, cit., p. 149.

15) *Ibidem*, p. 150.

Andrea Maffei, scritta appunto da Venezia in data 25 marzo 1845. L'autografo della lettera, finora praticamente ignota agli studiosi verdiani¹⁶⁾, si trova tra i manoscritti del fondo storico musicale della Biblioteca Comunale di Trento. Scrive Verdi ad Andrea Maffei, a Milano, il 25 marzo 1845:

“Carissimo Maffei, sono furente, rabbioso. Non posso partire oggi come avea fissato. I *Foscari* non andranno in scena che sabato perché *Salvatori* s'è ammalato, e si è sostituito *Badiali*. Si è dato ier sera per ripiego l'*Ernani* piuttosto male, ma, ripeto, è per ripiego. Il pubblico s'è ne stato silenzioso, ed in verità avea tutte le ragioni per... Se hai letto l'*Attila* di Verner e se credi che se ne possa cavare un buon melodramma scrivimene prontamente perché ho quasi deciso di trattare quel soggetto. Scrivimi non più tardi di venerdì perché domenica parto infallantemente e martedì mangeremo le ostriche al Leone. Qui nulla di nuovo. Piove e fa freddo. Addio. Di le cose più gentili a tua moglie. Addio. Vogliami bene”¹⁷⁾.

È questo in assoluto il primo accenno al dramma *Attila König der Hunnen* di Werner. Zacharias Werner (Königsberg 1768 – Vienna 1823) era un prolifico autore di drammi in qualche modo geniali ma spesso caotici ed intrisi di misticismo e sensualità. Tra i più noti anche un *Martin Lutero, ossia la consacrazione della forza*, in cui la figura del famoso riformatore è trattata con grande energia scenica, e *Il ventiquattro febbraio*, rappresentato da Goethe a Weimar, considerato capostipite di un genere molto fortunato, il dramma fatalistico, o dramma del desti-

no (*Schicksaldrama*). A Roma, dove risiedette dal 1809, Werner si era convertito al cattolicesimo ed era stato ordinato sacerdote; stabilitosi poi a Vienna, vi era divenuto un acclamatissimo predicatore.

Probabilmente la possibilità di trattare un dramma di Werner, per Venezia o per altra occasione, era già stata accennata nelle tante conversazioni tra Verdi e Maffei su possibili autori ed argomenti. Maffei evidentemente non conosceva nei dettagli l'*Attila*, pur avendo certo letto la traccia che del dramma aveva fornito Madame de Staël (la quale aveva avuto a più riprese Werner come ospite nel suo castello di Interlaken) nel suo *De l'Allemagne*, ed avendo forse ben presente anche il saggio *Della Fatalità considerata com'elemento drammatico* pubblicato da Giuseppe Mazzini nel 1836, che prende come punto d'avvio proprio una tragedia di Werner, *Il ventiquattro febbraio*. È plausibile però che l'idea di proporre a Verdi l'*Attila* possa essere nata dalla frequentazione, da parte di Maffei, di Enrico Stieglitz, eccentrico letterato tedesco che dell'ingegno drammatico di Werner era uno sfegatato ammiratore. Lo Stieglitz, innamorato dell'Italia, dopo una vita avventurosa ed errabonda si è stabilito a Venezia ed è divenuto anche collaboratore de “La Favilla” di Trieste, diretta da Gazzoletti (amico fraterno di Maffei)¹⁸⁾, da Somma e dall'Ongaro, anch'essi in relazione col traduttore trentino.

Comunque sia, la risposta di Maffei alla lettera del musicista è tempestiva, come richiesto, e positiva

16) La lettera, apparsa per la prima volta in R. LUNELLI, *Spunti musicali nel risorgimento trentino*, in: «Atti del I° Convegno Storico Trentino», Manfrini, Rovereto, 1955, p. 219, è stata da me pubblicata in: *Andrea Maffei e Giuseppe Verdi* («Il Sommolago», a. II, n. 3, pp. 107–108). È stata poi citata, su mia segnalazione, da Rita Unfer Lukoschik nella relazione «*Attila* di Zacharias Werner e il libretto per Verdi» tenuta il 20 novembre 1997 a Venezia nell'ambito del Convegno Internazionale su *Verdi e la letteratura tedesca*.

17) Biblioteca comunale di Trento, Fondo storico, sezione musicale, manoscritto autografo n. 830.

18) Antonio Gazzoletti (Nago di Trento, 1813–Milano, 1866) è uno degli amici più cari di Maffei, il quale si prodiga costantemente nell'orientarne e sostenerne la produzione, specie poetica, e nel mantenerne vivo il nome anche dopo la morte. Gazzoletti dedica a Maffei un volume di *Versi* nel 1838, e nel 1853 il poema in 3 canti *La grotta d'Adelberga* con queste parole: «Se in tempi difficili e di mezzo a deplorabili travimenti del gusto e del linguaggio poetico io vado

scrivendo qualche verso non affatto indegno d'essere letto, lo debbo a te, mio carissimo, che col consiglio e coll'insegnamento mi avviasti sul sentiero della buona poesia, su quel sentiero che tu percorri con franchissimo piede aggiungendo lustro sempre maggiore al tuo nome e gloria alla patria. Se tra infinite malevolezze d'ogni maniera ho condotto a termine questo Poemetto della grotta d'Adelberga, lo debbo pure a te, da cui mi vennero i più soavi e insieme i più efficaci conforti all'impresa. La grotta d'Adelberga è perciò cosa altrettanto mia quanto tua propria (...).» Fu anche reputato giornalista, scrittore per il teatro (l'opera più nota è la tragedia *Paolo*), e autore dei libretti di parecchi melodrammi tra cui *La disfida di Barletta* (1848) il *Berengario d'Ivrea* (1858), musicato da Vincenzo de Lutti, *Turanda*, rappresentata postuma nel 1867 su musica di Antonio Bazzini. Nel 1848 fu arrestato per le sue idee liberali, volte soprattutto a sensibilizzare l'opinione pubblica sulla questione dell'italianità del Trentino. Sono sue le parole della *Marcia della Legione Trentina* (1848).

rispetto all'opportunità della scelta. Infatti, andati in scena *I due Foscari* al San Benedetto il 30 marzo e tornato Verdi a Milano il 2 aprile, a distanza ravvicinata egli può scrivere al librettista Piave a Venezia:

“Caro Gatto, sono a Milano. Il mio viaggio *bene*, la mia casa *bene*, il mio letto *bene*, e la tavola spero pure di trovare bene. Ho visto Maffei e Solera ed altri, ma Toccagni è a Brescia ammalato. Quasi quasi tornerei indietro. Maffei mi farà lo sbozzo dell'*Attila*, ed io ti manderò il dramma tedesco, e il ballo, credo, di Viganò (...)”⁽¹⁹⁾.

Passano pochi giorni e già il 12 aprile Verdi può inviare a Piave il promesso “sbozzo” dell'*Attila*, approntatogli senza indugi dal solerte Maffei:

“Eccoti lo schizzo della tragedia di Verner. Vi sono delle cose magnifiche e piene d'effetto. Leggi l'*Allemagna* della Stael. Sono di parere di fare un prologo e tre atti. Bisogna alzar la tenda e far vedere Aquileja incendiata con un coro di popolo e coro di Unni. Il popolo prega, gli Unni minacciano, ect. Poi sortita di Ildegonda, poi d'Attila ect., ect., e finisce il prologo. Aprire il primo atto in Roma e invece di far la festa in scena farla interna ed Azzio pensoso in scena a meditare sugli avvenimenti ect., ect... Finirei il primo atto quando Ildegonda svela ad Attila il nappo avvelenato, per cui Attila crede per amore che Ildegonda lo sveli, quando invece non è che per salvarsi il piacere di vendicare la morte del padre e fratelli ect. Sarebbe magnifico nel terzo atto tutta la scena di Leone sull'Avventino mentre sotto si combatte: forse nol permetteranno, ma bisogna guardare di mascherare in modo che lo permettino, ma che la scena vi sia tale e quale. Il finale dell'atto quarto non mi piace, ma pensandoci si può trovare qualche cosa di bello. Tu studia che io farò altrettanto. Frattanto vi sono tre caratteri stupendi. Attila che non soffre alterazione di sorta. Ildegonda pure bellissimo carattere che cova la vendetta del genitore, fratelli e amante, Azzio è bello e mi piace nel duetto con Attila quando propone di dividersi il mondo ect. Ci sarebbe d'inventare un quarto carattere d'effetto, e mi pare che quel Gualtierio che crede morta Ildegonda fosse scampato e potresti farlo figurare o tra gli Unni, o tra i Romani,

e dare così campo a qualche bella scena con Ildegonda: farlo giocare forse nella scena del veleno, ma soprattutto nel quarto atto d'intelligenza con Ildegonda per far morire Attila. Non mi piaceva che Azzio morisse prima, e farlo anche figurare nel quarto con Ildegonda ect... A me pare che si possa fare un bel lavoro e se studierai seriamente farai il tuo più bel libretto. Ma bisogna studiare molto. Ti manderò l'originale di Verner tra pochi giorni e tu devi fartelo tradurre perché vi sono squarci di poesia potentissimi. Insomma serviti di tutto, ma fa una gran cosa. Leggi soprattutto l'*Allemagna* della Stael che quella ti darà dei grandi lumi. Se tu trovi l'originale di Verner a Venezia mi levi un gran fastidio. Sappiamelo dire. Ti raccomando di studiare molto questo soggetto ed avere bene in mente tutto, l'epoca, i caratteri ect...ect... Poi fa lo schizzo, ma distesamente scena per scena con tutti i personaggi; insomma che non vi sia che da verseggiare, e così farai minor fatica. Leggi Verner soprattutto nei cori che sono stupendi. Mille cose alla Bertolotti. Addio”⁽²⁰⁾.

Questa lettera, spesso citata o parzialmente riprodotta dai biografi verdiani, è stata solitamente ritenuta scritta nel 1844 (cioè un anno prima della data reale) e ciò ha portato generalmente a credere che anche la scelta del soggetto dell'opera per Venezia risalisse ad allora. La puntuale ricostruzione di Conati cui si è accennato e, soprattutto, la lettera di Verdi a Maffei del 25 marzo che abbiamo reso nota tolgono ogni dubbio in proposito e permettono di affermare con certezza che l'*Attila* viene scelto quale argomento per Venezia solo tra il marzo e l'aprile del '45.

Abbiamo voluto riportare il testo integrale della lettera a Piave che accompagna lo «sbozzo» dell'*Attila* tracciato da Maffei perché si tratta di un documento estremamente significativo della collaborazione tra letterato e musicista, e perché testimonia tangibilmente il ruolo determinante, mai adeguatamente evidenziato ed anzi quasi sempre ignorato, svolto da Maffei non solo nell'indirizzare le scelte di Verdi ma

19) La lettera al Piave, senza data, è da considerarsi scritta, secondo Conati, fra il 3 e il 5 aprile (M. CONATI, *La bottega ecc.*, cit., pp. 145 e 152).

20) Il testo riportato è la riproduzione di Marcello Conati della prima versione della lettera, apparsa sulla «Gazzetta di Novara» del 30-31 gennaio 1901.

anche nell'affinare la sua sensibilità, nello sviluppare in lui la necessità di confrontarsi con tutti gli aspetti del testo, di curarne tutti i particolari, compresa la messa in scena. Più di uno studioso ha rilevato l'inusitata cura dedicata da Verdi, pur nel sovrapporsi degli impegni, a questo melodramma. Se già dovrebbe stupire, tra le raccomandazioni al Piave, quella, ripetuta, di leggere "l'*Allemagne* della Stael", molto interessanti appaiono anche le indicazioni volte a raccomandare lo studio dei caratteri e l'inquadramento storico della vicenda. Ed inoltre la raccomandazione a leggere "Verner soprattutto nei cori che sono stupendi"; come se Verdi

avesse già intuito, pur senza aver letto il dramma di Werner, l'uso quasi operistico che il drammaturgo fa del coro sulla scena.

Nel Verdi più maturo le circostanziate e spesso pignole osservazioni ai librettisti sul testo da trattare prenderanno uno spazio sempre maggiore, ma finora ciò non è accaduto se si esclude, forse, il soggetto dei *Due Foscari*, cioè proprio quello che – si noti bene – era nato anch'esso nell'ambiente Maffei e aveva avuto una iniziale, anche se poi venuta meno, collaborazione di Maffei nella stesura del libretto.

A Napoli con l'Alzira

Scelto definitivamente l'argomento per Venezia e date le indicazioni necessarie al librettista designato (ma a Piave più tardi subentrerà – come vedremo – Solera) Verdi dovrebbe ora preoccuparsi dell'ormai ravvicinato impegno con il Teatro San Carlo di Napoli, la cui scadenza è prevista per l'inizio dell'estate 1845.

L'opera per Napoli è l'*Alzira*, tratta da un lavoro drammatico di Voltaire, *Alzire ou les Américains*, pubblicato nel 1736⁽¹⁾. È curioso il fatto, generalmente non rilevato, che il musicista dopo aver – fors'anche inconsciamente – avvicinato il Voltaire dissacrante della *Pucelle d'Orléans*, torni immediatamente a incontrarsi con Voltaire. Arduo conoscere i percorsi sottesi a questo accostamento, che però difficilmente può essere casuale. C'è del resto molta poca casualità, a dispetto di quanto ha quasi sempre sostenuto la critica, nelle scelte di Verdi di questi anni. Librettista è Salvatore Cammarano, colto intellettuale partenopeo, già assai noto come autore di libretti per aver collaborato con Mercadante, Pacini, e soprattutto per essere stato il librettista della *Lucia di Lammermoor* di Donizetti⁽²⁾.

Ma la salute torna a dargli problemi: riprende a soffrire di dolori di stomaco e deve sottoporsi alle cure dei medici. Muzio informa Barezzi che il signor Maestro “non può scrivere perché gli hanno fatto un salasso” (lettera del 14 aprile); e ancora che “non scrive perché è stanco; la sua salute è migliorata di molto, ma continua a dolergli lo stomaco. I medici gli faranno i certificati da mandare a Napoli, e così scri-

verà l'opera quando potrà” (lettera del 17 aprile).

Verdi cerca infatti di differire l'andata in scena dell'opera e scrive a Vincenzo Flauto, impresario del San Carlo, annunciando che i medici lo obbligano a riposare per almeno un mese e che quindi l'*Alzira* non potrà andare in scena “che alla fine di luglio o ai primi di agosto”⁽³⁾. Alla lettera segue un certificato medico che Flauto, in verità, non sembra prendere troppo sul serio tanto che suggerisce al musicista – suscitandone l'irato risentimento – di mandare al diavolo i medici e di non rimandare il viaggio perché infallibilmente l'aria di Napoli e persino “l'eccitabilità del Vesuvio” agiranno su di lui da ottimo toccasana.

Verso il 20 di aprile, sempre secondo le sollecite informazioni di Muzio, “il signor Maestro è quasi del tutto rimesso in salute”. Ma è svogliato, nervoso, irritabile, sente tutto il peso dei troppi impegni ravvicinati a cui ha dovuto e a cui deve ancora far fronte. “Non vedo l'ora che passino questi tre anni. Devo scrivere sei opere e dopo *addio* a tutto” scrive il 21 aprile all'amico bussetano Giuseppe Demaldé, detto Finola, sognando il momento in cui immagina che potrà, messo da parte un bel gruzzolo, lasciare quella professione che lo fa sentire come uno schiavo in cattede.

Per fortuna non manca qualche rilassante diversivo, come una gita primaverile sul lago di Como con Andrea Maffei, Temistocle Solera, il caro vecchio Toccagni ed altri amici⁽⁴⁾. Però la voglia di accingersi al lavoro sull'opera nuova proprio non c'è. “Il signor Maestro continua a star bene, ma non fa niente ancora dell'opera di Napoli” scrive Muzio il 28 aprile; e

1) A Milano è uscita alle stampe nel 1829 *Alzira, tragedia del signor di Voltaire*, tradotta dal conte Matteo Franzoja (Milano, per Nicolò Bettoni, 1829).

2) Salvatore Cammarano (1801–1852) aveva esordito da giovane come pittore, ottenendo vari riconoscimenti ed entrando a far parte dell'Accademia di Belle Arti di Napoli. Si era poi dedicato ad una copiosa produzione di drammi in versi. Dal 1834 aveva iniziato la sua fortunata carriera di librettista. Già nel marzo 1844 Verdi, scrivendo all'impresario del San Carlo di Napoli, riconosce-

va «il vantaggio di scrivere un'Opera sulla poesia del riputato poeta Sig. Cammarano» (A. LUZIO–G. CESARI, *I Copialettere ecc.*, cit., p. 3). Cammarano sarà anche l'autore dei libretti verdiani della *Battaglia di Legnano*, della *Luisa Miller* e del *Trovatore*.

3) A. LUZIO–G. CESARI, *I Copialettere ecc.* cit., p. 3.

4) A. LUZIO, *Carteggi ecc.*, IV, p. 81.

di nuovo il 14 maggio: “Il signor Maestro non fa ancora niente”.

Risale a questo periodo la visita fatta al musicista dall'editore parigino Escudier, allo scopo di ottenere la proprietà per la Francia delle sue opere⁽⁵⁾. L'Escudier, tornato in Francia, pubblicherà il resoconto dell'incontro nella sua rivista “La France Musicale” e il 6 giugno esso apparirà anche su “Il Pirata” di Francesco Regli a Milano. La vivace cronaca è interessante perché ci permette di intravedere un Verdi “intimo”, tra le pareti dell'appartamento in cui abita:

“(…) Ho visto Verdi a casa sua lunedì scorso per la prima volta. Mi era stata data un'idea ben falsa del suo carattere dipingendomelo come un uomo freddo, poco comunicativo, e sempre assorto nell'arte sua. Verdi mi ha fatto un'accoglienza piena di affabilità, e ha ricevuto con grazia tutta francese parecchi amici venuti a visitarlo mentre io ero con lui: abbiamo parlato molto della musica francese e dei compositori che ora scrivono per le scene di Parigi; conosce tutte le nostre produzioni musicali che meritano d'essere conosciute, e manifesta viva simpatia per tutto ciò che viene dalla Francia. Ha voluto vedere la grande partitura del *Deserto* di Félicien David, che dovrà essere prossimamente eseguita a Milano. (...) Verdi è un bel giovane sui ventotto-ventinove anni⁽⁶⁾. Ha capelli castani, occhi azzurri, di un'espressione dolce e vivace a un tempo. Quando parla, la sua fisionomia si anima; l'incessante mobilità del suo sguardo riflette la varietà delle sue sensazioni; tutto in lui rivela un cuore sincero e un'anima sensibile.

Ho pregato Verdi di farmi ascoltare un pezzo dei *Lombardi* che mi è sembrato il migliore di questo lavoro, *l'Ave Maria*. S'è messo subito al piano e ha cantato con espressione toccante questa pagina musicale che egli stesso considera come una delle sue buone ispirazioni. Le opere del giovane e già celebre compositore sono molto ricercate in Italia e pagate a peso d'oro. Possiede una bella fortuna, ma i suoi gusti sono della più modesta semplicità. Nella sua stanza da lavoro non si trova altra mobilia o suppellettili fuor di quattro o cinque sedie, un piano a coda, la sua statuetta, e al di sopra del piano tre corone con nastri

d'oro appese a un quadro in cui si trova, indovinate cosa?... la caricatura francese: *Il Cammino della Posterità*.

Posso farvi in poche parole il ritratto fisico e morale del giovane maestro: ha un bel naturale, un organismo d'eccezione; nei lineamenti e nella statura rassomiglia a Donizetti, e nella morbidezza della parola a Bellini. Verdi è appassionato per tutte le arti. Mi ha condotto dal celebre scultore Marchesi, che è uno dei suoi amici intimi, e mi ha mostrato, in tutte le sue particolarità, il suo *atelier*, il più vasto e il più ricco d'Europa. (...)”⁽⁷⁾



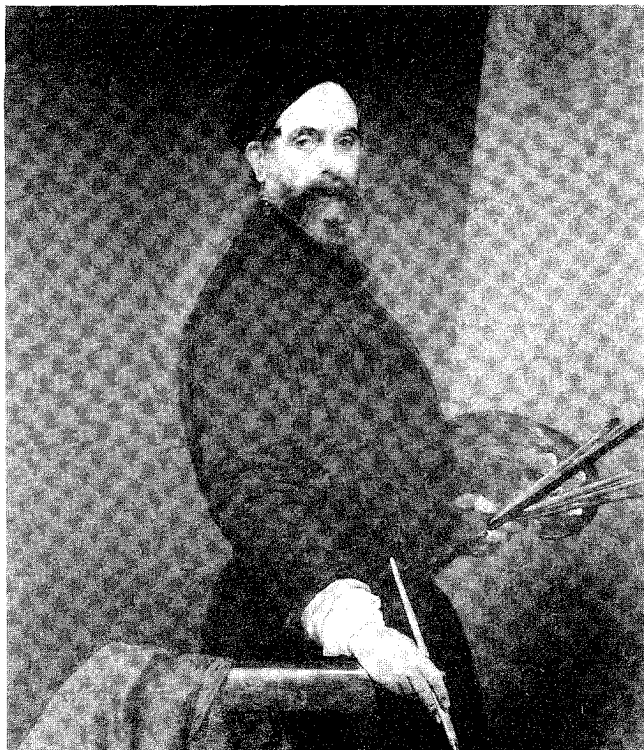
Ritratto dello scultore Pompeo Marchesi. Dipinto di F. von Amerling. Oesterreichische Galerie Belvedere, Vienna.

L'intima amicizia dell'ancor giovane Verdi col “celebre scultore Marchesi”⁽⁸⁾ sembra stupire

5) Una seconda visita, per definire il contratto di cessione, ci sarà, come vedremo, nell'ottobre successivo.

6) In realtà di anni Verdi ne ha quasi 32, essendo nato il 10 ottobre 1813.

7) Cfr. M. CONATI (a cura di), *Interviste e incontri con Verdi*, Ed. Il Formichiere, Milano, 1980, pp. 7-8.



Francesco Hayez. Autoritratto (1848). Pinacoteca di Brera, Milano.

L'Escudier. E in genere ha stupito tutti i biografi del compositore che hanno avuto occasione di trattare l'episodio. Come li ha sempre stupiti l'amicizia di Verdi con l'Hayez e con altri artisti di grande fama. In realtà questa familiarità diviene del tutto comprensibile mettendola in rapporto con lo stretto legame esistente tra Verdi e un Maffei che fin dall'inizio ha favorito in tutti i modi l'accesso del giovane amico negli ambienti da lui frequentati. E poiché l'arte è al

centro, come abbiamo visto, degli interessi del letterato e i suoi rapporti con gli artisti sono intensi da tutti i punti di vista⁹⁾, ne deriva che il musicista si trova a dividerne le relazioni e le amicizie. E ciò con effetti, anche sulla sua maturazione estetica e di gusto, che andrebbero certo maggiormente valutati. Infatti, sebbene già Carlo Gatti accennasse nella sua biografia alla predilezione di Verdi, in arte, per "tutto ciò che è immagine viva ben formata, delineata", mettendo in relazione con la frequentazione di pittori e scultori certe peculiarità della sua drammaturgia¹⁰⁾, resta il fatto che l'elemento visivo presente nell'opera verdiana, per quanto evidentissimo, è stato fino a tempi molto recenti quasi completamente trascurato. Presumibilmente ciò è da attribuirsi all'impostazione unidirezionale di gran parte delle analisi specialistiche, che ha sempre precluso la possibilità di risalire alla matrice pluridisciplinare dell'apprendistato verdiano. Solo ultimamente si è cominciato in campo musicologico, e forse grazie alle prospettive aperte da contributi provenienti da altri settori di ricerca, a prendere in considerazione questo aspetto così negletto della creatività del musicista. Un Congresso e una Mostra, nati sotto l'egida dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani hanno, nel 1996, incentrato l'interesse proprio sui connotati che fanno del teatro verdiano un insieme organico in cui l'immagine non ha meno importanza della musica e della parola. Cominciando ad evidenziare che in Verdi, fin dai primi anni di attività, "sovente la cellula drammatica iniziale, dalla quale si sprigionavano poi tutte le altre componenti, era di natura visiva: nel momento in cui Verdi ideava un'azione drammatica, egli

8) Pompeo Marchesi (1789–1858) è il più illustre scultore lombardo dell'età romantica, soprannominato il «Fidia meneghino». La sua fama, anche a livello europeo, era tale che il Rovani lo inserì tra i personaggi dei suoi *Cento Anni*. Di lui esistono due bei ritratti: uno eseguito nel 1830 da Hayez, di cui era molto amico, e uno del 1836 di Friedrich von Amerling, caposcuola della pittura Biedermeier, in relazione con Maffei, che «ebbe infatti un ruolo non secondario nella diffusione a Milano dell'opera del maestro austriaco» (cfr. «Oh giornate del nostro riscatto». *Milano dalla Restaurazione alle Cinque giornate*, a cura di Franco

Della Peruta e Fernando Mazzocca, Catalogo della Mostra, Skira, Milano, 1998, p. 264). Nel 1829 Pompeo Marchesi aveva modellato il busto di Vincenzo Monti per lo scoprimento del quale Andrea Maffei aveva composto una Cantata (cfr. p. 32). Era, insieme a molti altri artisti, frequentatore abituale del salotto Maffei. 9) Il rilevante ruolo esercitato da Maffei sia come consulente e promotore d'artisti che come critico e collezionista è ampiamente documentato nel più volte citato volume *L'Ottocento di Andrea Maffei*. Vedasi anche quanto detto qui nell'Introduzione.

sovente 'vedeva' nella sua mente il muoversi e l'atteggiarsi dei personaggi; la loro conflittualità si esprimeva in primo luogo attraverso gesti plasticamente realizzati, che si traducevano poi in immagini sonore, verbali e musicali"¹¹⁾. Ancora integralmente da investigare restano invece le origini di questo precoce interesse per la "componente scenica e visiva" dello spettacolo; interesse così intenso e singolare da poter essere avvicinato, tra i compositori della sua generazione, solo a quello manifestato da Wagner¹²⁾. Ed è proprio prendendo le mosse da quanto sopra accennato, ovvero dallo stretto rapporto esistente tra conoscenza dell'arte e degli artisti da parte di Verdi ed amicizia con Andrea Maffei, e dalla funzione di magistero estetico da questi esercitata nei confronti del giovane musicista, che il nuovo campo di ricerca può passare da semplice constatazione di una serie di fatti ad analisi delle motivazioni che ne sono la fonte. In particolare tenendo conto dei profondi nessi intercorrenti tra Maffei e la pittura di Francesco Hayez, la cui potenzialità di impatto melodrammatico abbiamo già in più luoghi documentato¹³⁾, e del ruolo di intermediazione da lui svolto tra arti figurative, letteratura e musica che avremo ancora occasione di evidenziare.

Naturalmente Emanuele Muzio non si è lasciato sfuggire neppure questa volta l'occasione per informare Barezzi della visita fatta a Verdi dall'editore parigino. Il 26 maggio, pochi giorni dopo il fatto, scriveva:

"Il signor Escudier, estensore della Gazzetta Musicale di Francia, è stato dal signor Maestro; ed ha voluto una sua statuetta da porre a Parigi nel suo ufficio in mezzo a Rossini e Bellini. Il signor Maestro dopo che ha dato l'opera a Napoli, va diritto a

Parigi con il suddetto signor Escudier, il quale partirà da Parigi e verrà a prenderlo a Napoli. Questo sotto segreto."¹⁴⁾

La realtà è diversa e per Verdi Parigi è ancora lontana; però la prospettiva, forse realmente ventilata, sembra scuoterlo. Infatti il 25 maggio Muzio può annunciare: "pare che cominci a scrivere". Poi, nel giro di meno di un mese, stretto dalle scadenze, il musicista cerca di recuperare il tempo perduto e porta pressoché a termine il lavoro sull'*Alzira*.

Così il 20 giugno l'allievo è in grado di comunicare che "il signor Maestro è partito da Milano che aveva fatto tutto fuori dell'ultimo finale, perché non aveva la poesia. Non aveva istruito niente, ma sperava in sei giorni di far tutto"¹⁵⁾.

Poco più di un mese dopo, il 30 luglio, Verdi scrive da Napoli ad Andrea Maffei:

"Mio caro Maffei, Torelli ha stampato la tua lettera nel suo giornale. È una indelicatezza che ti sarà spiaciuta e io me ne lagnai ma la cosa era fatta. Ho finito l'opera anche nell'istrumentale, e si ritarderà l'andata in scena fin verso il 9 agosto per le scene. Non saprei dare alcun giudizio di questa mia opera, perché l'ho fatta quasi senza accorgermene e senza nessuna fatica: perciò, anche se cadesse me ne dorrebbe poco. Ma sta tranquillo che *fiasco* non farà. I cantanti la cantano volentieri, e qualcosa di tollerabile ci deve essere. Scriverò subito dopo la prima sera. Sarò a Milano verso il 17 agosto, ma qui non dico nulla perché mi affogherebbero di parole se lo sapessero. I Napoletani sono curiosi: una parte è così rozza, così incivile che bisogna bastonarla per farsi rispettare: l'altra ti accerchia con una tempesta di gentilezze da farvi morire asfittico. Io, per dire la verità, non posso che essere contento, perché fin gli Impresari (che è tutto dire) sono meco gentili. Voleva raccomandarti un certo Beneventano che è venuto a Milano per cantare, ma poi ho creduto bene disimpegnarti da ogni seccatura, mettendo te ne' miei panni.

P.S. Non rispondermi perché forse la lettera non mi arriverebbe in tempo".

10) C. GATTI, cit., p. 275.

11) P. PETROBELLI, *L'esperienza teatrale verdiana e la sua proiezione sulla scena*, in: *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, Atti del Congresso internazionale di studi, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma, 1996, p. 23.

12) M. VIALE FERRERO, «*Servire il dramma*». *Le idee di Verdi sulla scenografia*, in: *La realizzazione scenica ecc.*, cit., p. 25.

13) Si veda quanto detto sulla suggestione esercitata dai dipinti dell'Hayez nella gestazione dei *Lombardi* e dei *Due Foscari*.

14) L. A. GARIBALDI, cit., p. 203.

15) *Ibidem*, p. 205.

In calce c'è una postilla di Opprandino Arrivabene⁽¹⁶⁾:

“Mi vien detto (ma non è certo) che la città abbia preso in tutte le locande alcune stanze al prezzo di sei carlini, ossia tre lire di codesta moneta, e così gli scienziati potranno abitare a prezzo fisso. Non ho altro di nuovo, che ti amo è cosa vecchia, e lo ho già scritto che sono pochi giorni in un'altra lettera”.

La lettera, il cui autografo si trova presso la Braidense di Milano, è stata riprodotta da molti biografi ma quasi sempre in modo incompleto e in particolare espungendone la parte iniziale e la postilla dell'Arrivabene.

Il primo capoverso si riferisce a un “incidente” giornalistico che rientra nel clima di pettegolezzo, nutrito da una parte d'invidia o diffidenza e dall'altra quasi di fanatismo, entro cui si trova immerso Verdi durante il suo primo soggiorno napoletano. Vincenzo Torelli⁽¹⁷⁾, direttore dell'“Omnibus”, aveva pensato bene di pubblicare, forse proprio per sfruttare l'atmosfera elettrica creata dal contrasto tra fautori e denigratori del musicista, una missiva confidenziale che Maffei, da tempo in corrispondenza con lui, gli aveva inviato per caldeggiare la sua benevolenza nei confronti del giovane compositore. Il letterato infatti, assai pratico degli ambienti giornalistici, sapeva bene che piazza difficile fosse quella di Napoli, specie per un musicista “padano”.

Il San Carlo, oltre ad essere uno dei più importanti teatri italiani, poteva vantare una lunga, gloriosa tradizione che risaliva al Settecento. Per quanto non più all'altezza della sua fama in campo musicale, la città restava comunque orgogliosamente aggrappata

all'antico prestigio. “Napoli era la gran signora decaduta del melodramma italiano. Sebbene, dopo la morte di Bellini, né Mercadante né Pacini potessero più considerarsi astri di prima grandezza nel firmamento operistico, rimaneva intatta la suscettibilità della grande scuola napoletana che aveva esteso in tutta Europa i trionfi del melodramma. A torto o a ragione, Napoli continuava a considerarsi la capitale dell'opera, e attendeva col fucile spianato i compositori dell'Italia settentrionale che osassero scendere laggiù a presentare le loro produzioni”. Questo il ritratto che ci dà Massimo Mila della Napoli in cui Verdi si prepara a debuttare.

Del resto, quando nel 1841 l'*Oberto* era stato rappresentato al San Carlo con esito modesto, proprio il Torelli dell'“Omnibus” aveva osservato, con un beffardo gioco di parole: “Noi non faremo parola della musica di Verdi: essa è tale che ha fatto dir con doppia ragione che il Teatro San Carlo è ridotto al verde!”⁽¹⁸⁾. Il musicista non aveva dimenticato quell'ironica battuta e senz'altro aveva spesso esternato all'amico Andrea i suoi timori sull'accoglienza dei napoletani.

Di poco successiva alla lettera di Verdi a Maffei del 30 luglio è questa di Muzio che, rimasto a Milano, evidentemente è stato informato proprio dal suocero del musicista dell'imbarazzante episodio giornalistico:

“Ho ricevuto la Sua carissima del 31 scaduto luglio e La ringrazio di cuore per le nuove che mi diede essendone io a digiuno da dieci giorni (...). Ho visto il cav. Maffei e mi ha domandato notizie del signor Maestro. Io gli ho detto tutto ciò che Ella mi

16) Il conte Opprandino Arrivabene si trova a Napoli quale inviato della «Gazzetta musicale» di Ricordi.

17) Vincenzo Torelli, laureato in legge come Maffei, ha abbandonato una prestigiosa carriera forense per dedicarsi interamente al giornalismo. Dopo aver fondato un giornale a fascicoli, «L'Indifferente», uscito dal 1829 al 1833, si è poi posto alla guida dell'“Omnibus”, accolto a Napoli con grande entusiasmo, anche per la sua vena costantemente polemica. Di questo personaggio estroso ed intraprendente scriverà il Regli nel 1860: «La sua casa è una piccola Galleria

di bei quadri antichi e moderni. Gli piace grandeggiare, di dar feste, di tener ricco appartamento, animosi cavalli, sontuose carrozze. Si onorò della corrispondenza dei primi uomini del secolo, come Botta, Giordani, G. B. Niccolini, Tommaseo, Felice Romani, Giovanni Rosini, Cesare Cantù, Carrer, Maffei, Borrelli, Galuppi, Rossini, Bellini, Donizetti, Pacini, Mercadante e Verdi (...)» (F. REGLI, *Dizionario biografico ecc.*, cit., p. 539).

18) A. LUZIO-G. CESARI, *I Copialettere ecc.*, cit., p. 189, nota.

scrisse; e gli è rincresciuto molto che il signor Torelli abbia riportato nel suo *Omnibus* la sua lettera; perché egli l'ha scritta così alla buona, e poi come ad un *amico*, non mai come a *giornalista*; ché in quanto a questo nome di *giornalista* è peggio di Regli, e ch'è uno scrittoraccio; e poi per ultimo che il signor Torelli non doveva riportare la lettera senza il suo permesso. E poi mi ha detto che non gli rincresce tanto per la sua lettera, quanto che sembra che il signor Maestro vada ad accattarsi una raccomandazione per essere lodato da un giornalista che ne disse sempre male senza conoscere nessuna sua opera, e che il Torelli è uno fra coloro *che il signor Maestro deve guardare dall'alto seggio a strisciarsi nella polve* (Queste sono sue parole). E poi mi disse addio! Stamattina l'ho visto alla posta delle lettere che aveva in mano il giornale *l'Omnibus* quello stesso numero ove c'era la sua lettera; e mi ha ripetuto ciò che mi disse lunedì; ed a proposito di Torelli ha detto che ha riportato la sua lettera per far vedere ai suoi Napolitani ch'Egli loda perché ha avuto una raccomandazione. *Ricordati* – mi disse – *che io conosco per esperienza la 'malizia' giornalistica (...)*¹⁹⁾.

Osservando, per inciso, che la diffidenza di Maffei verso i giornalisti è pienamente condivisa da Verdi, come ben dimostrano tante lettere scritte, in vari momenti della sua vita artistica, dal musicista, è bene qui chiarire che Maffei conosce già, al momento del primo viaggio napoletano di Verdi, l'ambiente artistico e, nella fattispecie, giornalistico napoletano. Egli aveva visitato per la prima volta Napoli nel settembre 1842 in compagnia del giovane musicista Alberti²⁰⁾. Vi era giunto dopo una sosta di quindici giorni a Genova, ospite della Villetta del marchese Giancarlo Di Negro²¹⁾. Le sue primissime impressioni su Napoli e il suo territorio sono condensate in una lettera inviata alla moglie Clara il 5 settembre:

19) L. A. GARIBALDI, cit., p. 212.

20) Si tratta con tutta probabilità del trentino *Giuseppe Alberti* (1822–1871) che sposerà, più tardi, la poetessa Francesca de Lutti di Riva del Garda, allieva prediletta di Maffei. Introdotto dal Maffei stesso nella capitale lombarda, sarà primo basso nel 1846 a Milano, nel 1847 alla Fenice di Venezia e a Udine, nel 1854 a Trento. Si esibirà anche a Pest, Londra e Barcellona (A. CARLINI, *Ortotoento musicale nel Trentino*, cit., p. 171).

21) Il marchese *Gian Carlo Di Negro* (1769–1857), cultore di poesia e di musica, era appassionato amico di letterati ed artisti, che per decenni trovarono accoglienza nella sua famosa Villetta; furono suoi ospiti, tra gli altri, Foscolo, Monti, Canova, Pindemonte, Manzoni (Cfr. V. UMBERTO VILLA, *La Villetta Di Negro a Genova*, in: «Corriere della Sera», 28 ottobre 1909). Anche Maffei,

“(…) Se mi chiedi l'impressione che Napoli e i suoi contorni mi han fatto non potrei compendiarla che in questa frase: superiore a quanto il pensiero può immaginare e l'anima desiderare. Di due giorni però che siamo in questa terra felice poche ore ci furono rallegrate dal sole. Ne approfittammo e visitammo le città dissepolte; l'altro tempo piovoso lo passammo al Museo Borbonico; di meraviglia in meraviglia! Non feci finora conoscenza alcuna né la farò finché non abbia appagata la vivissima brama degli occhi, almeno per le cose più notabili e stupende. Questo suolo questo cielo questo mare sono miracolosi anche agli idioti, ma chi conosce un poco addentro l'antichità ne resta inebbiato. E pure non vi furono e non vi sono grandi poeti, se ne toglie il Tasso di cui la nascita napoletana piuttosto che bergamasca è tuttavia problematica. Sciogliere questo enigma! Forse lo spirito del grande poeta ha bisogno di rientrare in se stesso e non essere distratto dalle bellezze della natura fisica per alimentare la sacra scintilla che gli accende la mente; o forse la sventura e la passione sono gli elementi della vera poesia: ma l'una e l'altra non hanno soggiorno in questa terra che produce da sé senza l'opera dell'uomo. Cagione principalissima per cui non vi sono in tanta moltitudine due suicidi per anno (...).

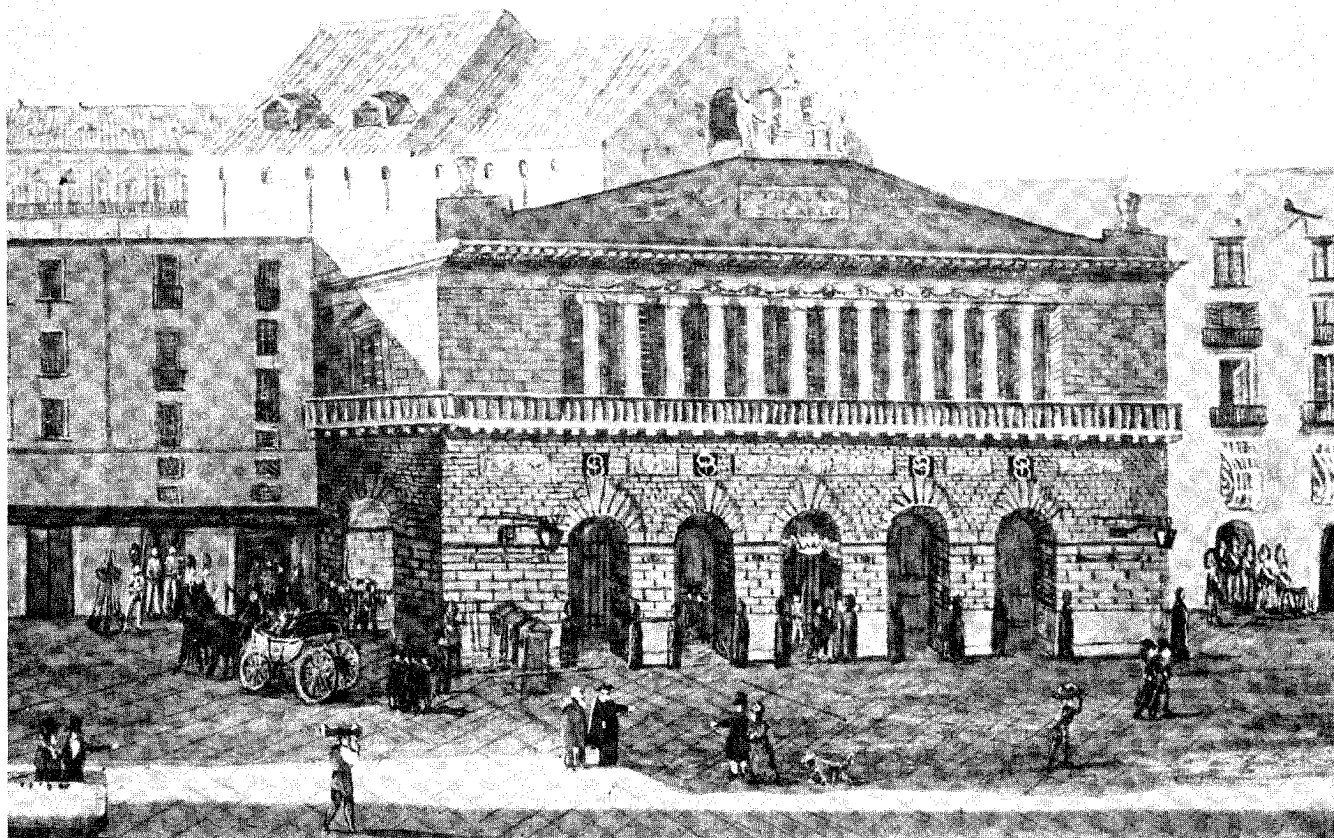
P.S. Il Teatro San Carlo non ci ha sorpresi per la sua grandezza e se gli occhi non mi illusero mi parve più piccolo della Scala. Alberti poi non finiva dal bestemmare il vandalismo che vesti le forme delle ballerine di calzoncini maschili²²⁾.

Era dunque stato in occasione di quel soggiorno napoletano che Maffei era entrato in rapporti con Vincenzo Torelli, direttore dell'«*Omnibus*»²³⁾ ed aveva verosimilmente conosciuto pure Cammarano che, oltre ad essere un prolifico e fortunatissimo librettista, era anche poeta e drammaturgo di notevole fama ed era inoltre appassionato d'arte e figlio di uno stimato pittore.

nei suoi frequenti soggiorni a Genova, è spesso ospite del Di Negro, col quale intrattiene per lunghi anni una fitta corrispondenza.

22) Cfr. C. OLMO, *Lettere del poeta trentino Andrea Maffei*, in: «Nuova Antologia», luglio/agosto 1916, pp. 394–395.

23) Il figlio del Torelli, Achille (1844–1922), drammaturgo che con la sua «commedia borghese» *I mariti* farà nel 1867 gridare al miracolo i critici, sarà tra gli amici più affezionati di Maffei nell'ultimo ventennio della sua vita, come dimostra il nutrito carteggio, inedito, tra loro intercorso. Achille Torelli porterà in teatro, tra l'altro, il *Ratcliff* (a lui dedicato dal traduttore) e *l'Almansor* di Heinrich Heine, adattati espressamente per le scene da Maffei (cfr. «Il Raccoglitore», Rovereto, 20.5.1876). Sui rapporti del Maffei con Achille Torelli cfr. anche quanto detto nell'Introduzione.



Teatro San Carlo di Napoli. Incisione. Museo dell'Opéra, Parigi.

Il 12 agosto l'*Alzira* va in scena al San Carlo, in un teatro, come si può immaginare, gremitissimo. Le accoglienze del pubblico sono tiepide e perplesse e anche la critica appare divisa. Secondo il Torelli, che ne riferisce nel suo "Omnibus", gli applausi sono venuti soprattutto da parte dei sostenitori di Verdi e dalla *claque*, inducendo alla protesta il pubblico più imparziale. Il giornalista insinua anche che la debolezza del melodramma nasca dalla fretta con cui è sta-

to composto, "non potendosi fare da ingegno umano due grandi opere all'anno"⁽²⁴⁾.

Più positivo è naturalmente il giudizio della "Gazzetta Musicale" dietro cui c'è l'amico Arrivabene, tanto è vero che Muzio lo trascrive diligentemente per Barezzi. L'Arrivabene, rilevata la bellezza della sinfonia, esprime l'opinione che l'accoglienza incerta dell'opera sia dovuta al fatto che molte bellezze sono passate inosservate "perché sono di un lavoro minuto

24) Cfr. F. WALKER, *L'uomo Verdi*, cit., pp. 170-171.

che arduo riesce cogliere al primo istante". Imputa poi la freddezza del pubblico anche al libretto, dicendo che Cammarano "ha fatto ogni sua possa per creare da una tragedia non fortunatissima di Voltaire il melodramma e vi ha posto qua e là degli ingegnosi pensieri e versi lodevoli, ma non ha potuto vincere una certa fredda monotonia che domina un poco anche nell'originale"²⁵⁾.

Verdi sembra abbastanza soddisfatto ma soprattutto liberato da un peso, come appare nel resoconto che all'indomani della prima invia alle "sue" contesse milanesi. Così a Giuseppina Appiani:

"Grazie al cielo anche questa è fatta. L'*Alzira* è in scena. Sono feroci questi napoletani, ma hanno applaudito. (...) L'opera starà in repertorio, e quel che è di più, farà il giro delle altre sorelle"²⁶⁾.

E alla Clarina Maffei:

"L'*Alzira* è andata bene e spero andrà meglio di sera in sera. L'esito di quest'opera parmi si possa paragonare a quello della prima sera dell'*Ernani* a Venezia. Molta esigenza nel pubblico ed un partito contrario. Cose solite! Applausi e chiamate a quasi tutti i pezzi e, ad alcuni, fragorosissimi. Del resto quest'*Alzira* farà anch'essa il giro delle altre sorelle. Partirò il giorno 17 da Napoli e sarò a Milano alla mattina del 21."²⁷⁾

Di tenore non molto dissimile sono, del resto, le comunicazioni agli altri amici di Milano e di Venezia.

In realtà nelle repliche successive l'opera registra esiti in continuo diminuendo. Ed è proprio Andrea

Maffei a darcene testimonianza diretta da Napoli. Anch'egli infatti, ai primi di settembre, vi si reca per assistere, in qualità di congressista, al settimo Congresso degli Scienziati, che nel 1845 si svolge appunto nella città partenopea. Proprio a tale Congresso si riferiva, nella citata lettera di Verdi a Maffei del 30 luglio, la postilla dell'Arrivabene in cui questi avvertiva l'amico letterato della possibilità, per i congressisti, di alloggiare a prezzo fisso.

Maffei è partito da Milano in compagnia di Giuseppe Montanelli²⁸⁾, che ha conosciuto anni prima a Firenze come collaboratore dell'"Antologia" del Vieusseux, e di cui è divenuto ben presto amico cordiale²⁹⁾. Si tratta di quel Montanelli, dotto professore di diritto all'Università di Pisa, che Verdi incontrerà esule a Parigi nel 1856, affidandogli il compito di "aggiustare" i versi di Piave nel *Simon Boccanegra*; di quello stesso che il musicista nel 1859 dirà di invidiare per il suo coraggio di combattente volontario³⁰⁾.

Appena arrivato a Napoli Maffei non ha resistito alla tentazione di recarsi con Montanelli al San Carlo per ascoltare l'*Alzira*. Le sue impressioni sono riferite in due successive interessanti lettere che egli scrive alla moglie, il 6 e il 13 settembre:

Napoli, 6 settembre 1845

"Cara Clarina, dopo un mare tranquillissimo siamo giunti a Napoli senza ricorrere alle pillole dell'amico Belcredi³¹⁾. Io però

25) Cit. da C. GATTI, cit., p. 199.

26) Cit. in M. MILA, cit., p. 231.

27) A. LUZIO, *Profili ecc.*, cit., II, p. 508.

28) Come risulta dalla lettera indirizzata a Napoli, il 13 settembre, da Giulio Carcano a Maffei: «(...) E tu come passi il tempo su questa beata sponda del mare? E l'amico nostro, quell'anima eletta del Montanelli, si ricorda un po' anche di noi? Ti prego, salutalo per me caramente, e digli che quando venni a darvi il buon viaggio, vi vidi partire un po' a malincuore: che avrei voluto essere terzo fra voi» (*Lettere di Giulio Carcano alla famiglia e agli amici (1827-1884)* cit.). A Montanelli Giulio Carcano dedicherà la sua versione shakespeariana di *Romeo e Giulietta*.

29) «A quest'ora sarai tra le braccia di Montanelli; io non ti scrissi della sua venuta in Lombardia per non scemarti il piacere della sorpresa. Bacio e ribacio molte volte anche per me (...)» scriveva Maffei a Cabianca il 15 settembre 1841 (E. VENTURA, *Jacopo Cabianca ecc.*, cit., p. 313). La lettera è pubblicata senza indicazione dell'anno, che è comunque il 1841.

30) *Giuseppe Montanelli* (Fucecchio 1813-1862), spirito inquieto e appassionato, fu l'anima dei movimenti risorgimentali in Toscana. Giuseppe Giusti lo accusava di essere stato nel '31 sansimoniano, poi socialista e comunista, poi giobertiano, poi di nuovo mazziniano. Nel 1860 divenne deputato al Parlamento italiano, adeguandosi, come tanti patrioti della prima ora, alla politica monarchica e moderata.

stanco e di mala voglia; con tutto ciò non ho potuto resistere alla tentazione di sentire nella stessa sera l'*Alzira*. Lo spettacolo cominciò con un ballo noioso; mi addormentai, né mi sono svegliato che al rumor degli applausi scoppiati all'aria della Tadolini ed al rondò del Fraschini, i migliori pezzi dell'opera, o per dir meglio del primo e secondo atto, giacché il terzo non venne quella sera cantato. Insomma (ripeto le parole del Verdi) l'opera non piace ed io pure la trovo poco degna di sì valente maestro. Pare che l'*Alzira* fosse al Verdi fatale come al Bellini la *Zaira*, roccocò d'una insipida scuola classica.

Abitiamo alla *Ville de Rome* dove abitano pure i Sanseverino che ti salutano. I locandieri sono costretti a darci l'alloggio a prezzo mitissimo, e non potrei abbastanza lodarti i provvedimenti presi dal governo per ben accogliere gli scienziati. Il conte Sant'Angelo ministro del Re n'è il Presidente ed appena avvisato del mio arrivo mi fece intendere che mi avrebbe volentieri veduto (forse perché tra i primi arrivati). Sanseverino mi presenterà. Qui tutto è tripudio e letizia, né so figurarmi un paradiso più bello di questo. (...) Ieri sera tornando dal teatro fummo sorpresi da una piccola eruzione del Vesuvio, piccola ma per noi oltre ogni dire meravigliosa. Attendo con impazienza le tue nuove e quelle del Giusti se pure ti ha portata la mia lettera⁽³²⁾. Ricordami al fratello Battista e agli amici, sta sana ed ama il tuo Andrea⁽³³⁾.

Napoli, 13 settembre 1845

"Cara Clarina, il professor Valsecchi mi ha consegnata ieri sera la tua lettera, la quale mi fece un piacere grandissimo. A quest'ora avrai ricevuto una mia colla novella del nostro felice arrivo a Napoli. Alle corte, l'*Alzira* è caduta e dal naufragio non si redensero che tre soli pezzi; la sinfonia e due arie, quella del soprano e l'altra del tenore. Non so s'io ne debba accagionare la troppa fretta del nostro Verdi o l'esecuzione poco felice, o il non averla sentita che una sola volta, o tutte queste cause insieme, il fatto sta che nell'*Alzira* (tranne le tre parti accennate bel-

lissime veramente e degne di lui) non ho trovato né la fantasia, né la magnificenza del *Nabucco*, dell'*Ernani* e dei *Lombardi*. La recita però non fu mai sospesa e dopo questo lungo silenzio per la novena di S. Gennaro verrà di nuovo rappresentata. Venne inserita nell'*Omnibus* una lettera nella quale si vitupera il Verdi con parole villane e mendaci asserzioni. Non te ne scrivo il tenore perché ti sarà facile il leggerla; ma vo' dirti quello che non sai, cioè chi sia l'autore di così sciocca e svergognata polemica. Egli è quell'umile e beffato scrittore di libretti, quel caro Sacchero che aporse il suo bocconcino di fiele per vendicarsi assai nobilmente dell'avere il Verdi rifiutato un suo dramma lirico (com'egli intitola le ispirazioni del suo genio) anagrammatizzando il suo nome forse per non aggiungere una ridicola parola di più. Ti prego di far noto all'amico Rinaldo questo bel tratto, perché si sappia di qual fogna partono tante bestemmie contro l'amico nostro⁽³⁴⁾. Noi non facciamo che girare da mattina a sera visitando le meraviglie di questa incantata città e questo continuo movimento va lentamente giovando alla mia salute. Mi sono fin qui sottratto a molte noie letterarie, ma dispero di uscirne netto.

P.S. L'amico Susca mi consegna in questo momento la tua lettera. Se il Giusti è tuttora a Milano ringrazialo di aver onorato la nostra casa e digli che la parola non può aiutarmi quanto vorrei per esprimergli quant'io l'ammiri. Egli seppe e sa parlare ai sapienti ed al popolo e questo è il sommo dell'eccellenza a cui giunge così di rado la poesia⁽³⁵⁾.

Sorvolando sul clima di polemica, non ancora evidentemente sopito, che la musica verdiana aveva attizzato nell'ambiente musicale partenopeo e di cui l'"Omnibus" si era fatto ancora una volta malevolo portavoce, quanto detto sopra da Maffei riguardo l'*Alzira* dimostra che il moderato ottimismo iniziale di Verdi altro non era che una vernice atta a mascherare

31) Maffei e Verdi hanno in comune anche il medico! L'«amico Belcredi» è infatti il dottore che nella primavera del 1846 compilerà il certificato medico attestante che il musicista non è in grado di recarsi a Londra. (cfr. p. 123).

32) Il poeta toscano Giuseppe Giusti visita in questo periodo per la prima volta Milano, accompagnato da Giambattista Giorgini. Maffei, che è in corrispondenza epistolare col Giusti da alcuni anni, li ha incontrati a Genova e nell'occasione ha affidato a Giusti una lettera per sua moglie Clara. I due poeti restano a Milano circa un mese, ospiti di Alessandro Manzoni (l'anno seguente il Giorgini sposerà una figlia del Manzoni, Vittoria). Giulio Carcano, nella già citata lettera del 13 settembre a Maffei a Napoli, così lo informa della visita in casa sua dei poeti: «Ho veduto e conosciuto il Giusti e il Giorgini: mi parlarono di te, dopo

che ti videro a Genova, e ti stimano, e apprezzano le tue opere. Ed ecco che quelli che vagliono qualche cosa sono tutti di un parere. I due giovani toscani furono benissimo accolti dal Manzoni e dal Grossi: vennero anche in casa tua; ma già saprai tutto questo da tua moglie (...)» (*Lettere di Giulio Carcano alla famiglia e agli amici*, cit., p. 15).

33) C. OLMO, *Lettere del poeta trentino*, ecc., cit., p. 396.

34) Giacomo Sacchero, piccola comparsa del brulicante sottobosco musical-letterario milanese, ha scritto il *Corrado d'Altamira* per Federico Ricci (1841), l'*Odalisa* per Alessandro Nini (1842) e la *Caterina Cornaro* per Donizetti (1844). Ancora per Nini scriverà *Il Corsaro*, rappresentato a Torino nel settembre 1847.

35) C. OLMO, *Lettere del poeta trentino ecc.*, cit., pp. 396-397.

la sensazione, abbastanza chiara fin dall'inizio, dello scarso successo dell'opera. Maffei dicendo "l'opera non piace" afferma di non far altro che ripetere le parole di Verdi; di un Verdi che probabilmente, scrivendo anche a lui, come promesso, subito dopo la prima, non aveva ritenuto di dover nascondere, a chi meglio di ogni altro lo conosceva, la scarna evidenza dei fatti.

Del resto la ripresa dell'*Alzira* a Roma nel mese di ottobre e poi quella alla Scala del gennaio seguente

non faranno altro che confermare l'altalenante gradimento del pubblico e le crescenti perplessità della critica. E già nel novembre, in una lettera al poeta Ferretti, Verdi, definendo l'opera "sfortunata", dovrà ammettere anche con lui che ancor prima di andare in scena a Napoli si era reso conto delle "mancanze" e del fatto che purtroppo in quell'opera "il male è nelle viscere e, ritoccando, non si farebbe che peggio"³⁶.

36) Lettera di Giuseppe Verdi a Jacopo Ferretti del 5 novembre 1845, in: A. LUZIO-G. CESARI, *I Copialettere ecc.*, cit., p. 432.

La contrastata preparazione dell'Attila

Il 12 settembre Verdi, reduce dall'impegno partenopeo dell'*Alzira*, si trova, dopo una veloce puntata a Milano, nella natia Busseto. Da qui scrive ad Andrea Maffei, ancora a Napoli:

“Dal mio tranquillissimo Busseto scrivo a te che sei nella città più fracassona del mondo: ora poi che vi sono in moto le scienze figuratevi che scompiglio! Qual differenza da qui a Napoli! Dove si stia meglio o peggio non lo so: so che Napoli è bellissima, che ha un cielo d'incanto, un'aria salubre, i dintorni che sono un paradiso... e non so altro. Io, a eccezione d'un quarto d'ora, o due al più, mi sono divertito moltissimo, e spero ed auguro a te che ti diverta altrettanto, che curi poco le scienze, e trovi quel giovamento che speravi alla tua salute. Tu frequenterai la società, che per verità è brillante, e sarai festeggiato come meritano i tuoi grandi talenti.

Qui nulla succede... nulla nulla... si mangia, si beve, e si dorme 25 ore al giorno: io pure faccio così. Anche in questo paese ci sarà certamente malignità come dappertutto; ma io non sento parlare di niente, né me ne curo. Figurati se, dopo aver sentito storielle a centinaia di mille colori in Napoli, voglio sentirne ancora qui.

Se mi scrivi mi fai il più grande dei regali e dirigi a *Parma* p. *Busseto*. Dimmi quando sarai di ritorno a Milano. (...).

P.S. Ieri ho cominciato a scrivere l'*Attila* e da qui in avanti in vece di 25 ore ne dormirò 24 sole al giorno”.

Nella lettera di Verdi abbiamo l'indicazione cronologica esatta del momento in cui il musicista, dopo un breve periodo di riposo, pone mano alla composizione dell'*Attila*¹⁾. Torniamo dunque ad occuparci, chiusa la parentesi dell'*Alzira*, della preparazione dell'opera per Venezia.

Durante l'estate, poco prima della partenza di Verdi per Napoli, l'incarico di scrivere il libretto era

passato da Piave a Solera²⁾. Il 13 agosto, cioè l'indomani dell'andata in scena dell'*Alzira*, Muzio aveva comunicato a Barezzi:

“(...) Il signor Maestro ha scritto a Solera che viene a Milano appositamente per prendere l'*Attila*, del quale ne vuol fare la sua più bella opera; ma quel poltronaccio di poeta non ha fatto niente; io l'ho detto al cav. Maffei ed a Toccagni, ed essi lo faranno lavorare, ed ha promesso che starà al lavoro giorno e notte e che la finirà prima che arrivi il signor Maestro. Stamattina alle 11 era ancora a letto, sicché sembra che non lavori (...)”³⁾.

Fortunatamente, di lì a pochi giorni, dopo aver ragguagliato Barezzi sul “trionfo” dell'*Alzira*, Muzio aveva potuto inviare notizie più rassicuranti: Solera aveva quasi finito il suo lavoro e ne era pienamente soddisfatto. Pertanto, all'arrivo di Verdi da Napoli, il libretto era disponibile e musicista e allievo erano potuti partire per Busseto. L'entusiasmo di Verdi per l'argomento dell'opera non era diminuito, tant'è vero che, scrivendo in quei giorni a Léon Escudier, suo futuro editore francese, si rammaricava del fatto che quel “soggetto stupendo” non potesse essere rappresentato al Grand Opéra di Parigi.

Messo mano al libretto Verdi si accorge però ben presto che vi necessitano parecchi ritocchi e che, in particolare, sono da cambiare i finali del Prologo e dell'ultimo atto. Ma Solera, il librettista, è irreperibile; l'estroso personaggio, “uno de' più strani uomini comparsi sulla terra” che “visse come cento uomini insieme per la varietà delle avventure”⁴⁾ è partito improvvisamente per Barcellona dove la moglie, la can-

1) La lettera fu riprodotta per la prima volta da G. B. EMERT, *Due autografi inediti di Giuseppe Verdi*, in: «Trentino», giugno 1941, p. 166.

2) L'annuncio ufficiale era stato dato dal periodico «Il Pirata» in data 24 giugno: «Fr. M. Piave scriverà pel M.° Verdi i libri della primavera e carnevale 1846, invece del signor Solera. In ricambio egli cede a Solera il libro da musicarsi pel

prossimo carnevale a Venezia dal suddetto Maestro».

3) L. A. GARIBALDI, cit., p. 215.

4) R. BARBIERA, *Figure e figurine del Secolo XIX*, Treves, Milano, 1899. Ed. nuova e riveduta, 1921, pp. 313-314.

Lettera autografa di Giuseppe Verdi ad Andrea Maffei a Napoli (Busseto, 12 settembre 1845).

C. A.

Busseto 12 7^{to} 1845

Dal mio tranquillo Busseto
vivo a lei due giorni senza più
funzione del verbo: ora più che
sare in moto le giungo frequentando
complici! Quest'esperienza se qui a
Napoli! Dove si più meglio o peggio
non lo so: io che longhi e deliziosi
che con un cielo d'inverno, del migliore
: nessuno che non un paradiso e
più altro. Io, o accorgendomi d'un gran
d'ora, o me ne andrò, mi sono diventato
nostalgico, e spero di andare a lei
ti dicano esattamente, con un poco di
e tra quel governo che spara a
tuo saluto. Tu frequentami la società
un po' serbata e bruciata, e farai fuggire

All. Maffei
Carissimo Andrea Maffei
Napoli

tante Teresa Rosmini, ha ottenuto una scrittura. Così Verdi, tornato a Milano l'11 ottobre, non lo trova. Rivede invece, di lì a pochi giorni, Maffei, reduce da Napoli e, insieme a lui, decide di recarsi a Clusone, sulle colline bergamasche, in visita alla contessa Clara, moglie dell'amico, che vi trascorre abitualmente la villeggiatura estiva.

Questo breve soggiorno del musicista a Clusone è attestato dal Muzio che, scrivendo a Barezzi il 18 ottobre, gli fa sapere che Verdi "è andato in campagna per alcuni giorni ma martedì torna a Milano. Era partito di qua con l'intenzione di scrivere, ma non ha fatto neanche una nota" (5).

Poiché Muzio non accenna nella sua lettera a Maffei, nessuno dei biografi verdiani ha supposto che i due amici possano essersi recati a Clusone assieme, anzi molti di loro sulle orme delle gratuite supposizioni dell'Abbiati – mutate peraltro probabilmente dal solito Barbiera – hanno dedotto che Clara avesse voluto incontrare Verdi da solo proprio per concertare insieme a lui le modalità della prossima separazione dal marito⁽⁶⁾. Separazione in realtà abbastanza prossima solo temporalmente (avverrà nel giugno dell'anno seguente) ma, per quanto se ne sa, ancora del tutto da venire nelle intenzioni, come del resto dimostra la fitta corrispondenza epistolare tra i due coniugi appena riportata.

5) L. A. GARIBALDI, cit., pp. 223-224.

6) Citiamo, tra le tante, le illazioni del Gatti: «Ma un grave motivo ha condotto là [ossia a Clusone] il Maestro. La contessa Clarina sta per separarsi dal marito, da cui troppo sovente è stata lasciata sola; il legame coniugale, già rallentato dopo la morte dell'unica figliuola, si è spezzato. Andrea Maffei non è cattivo, e le vuole bene, a modo suo; ma non riesce a staccarsi dagli amici scioperati, dalle

donnine frivole e, peggio, dalle tavole da gioco (...). Verdi, invitato a Clusone dalla contessa che si fida interamente della sua rettitudine, le consiglia di separarsi dal marito (...)» (C. GATTI, cit., pp. 204-205). Si noti che il ritratto di un Maffei dedito ad amici scioperati e donnine frivole è pura invenzione del Barbiera (nel suo *Salotto della contessa Maffei*) che ha fatto universalmente testo, pur non potendo basarsi su alcun elemento concreto.

Ad accertare invece la concomitanza del soggiorno di Verdi e Maffei a Clusone esiste una lettera scritta da Maffei al poeta Antonio Gazzoletti il 15 ottobre:

“Caro Gazzoletti, giungo in questo punto da Napoli travagliato ancora dalla grande angoscia sofferta sul mare (...). Oggi vado in campagna a riveder la Clarina e vi starò pochi giorni. Al mio ritorno parlerò con Pirola per l'edizione delle tue poesie, e ti manderò la trilogia del Wallenstein. L'opera fu pubblicata me lontano, né prima d'ora poteva spedirtela”⁽⁷⁾.

Stabilito dunque che Verdi e Maffei soggiornano insieme a Clusone, possiamo anche guardare in modo diverso all'evoluzione dell'*Attila*.

Infatti durante la breve vacanza Verdi discute probabilmente con Maffei – che, ricordiamolo, gli ha approntato pochi mesi prima lo “sbozzo” del dramma – degli accomodamenti da apportare al libretto, lasciato imperfetto e monco dallo scomparso Solera. Tornato però a Milano, non ricevendo dalla Spagna i ritocchi che Solera, da lui contattato per lettera, gli ha assicurato di fargli avere con sollecitudine, comincia a preoccuparsi. Tuttavia si rimette a lavorare sul libretto, ma con alterno impegno tanto più che viene assalito da dolori reumatici così acuti da essere costretto ad alcuni giorni di immobilità. Scrive il 14 novembre alla contessa Maffei, ancora nella sua villeggiatura di Clusone:

“Certo, certo, se mi fossi fermato di più a Clusone non sarei stato per quei pochi giorni inchiodato in letto! Ma lo dissi: Clusone è l'Eden. L'assicuro che io non sono mai stato così bene quanto in quei giorni. E come si poteva diversamente (non si spaventi, dirò anch'io, ché non son frasi) con una padrona di casa sì amabile e gentile? Ritornato a Milano ho trovato una farragine di cose da fare che mi son messo la disperazione addosso per 24 ore: ma ora tutto è fatto e non sono che occupato a scrivere l'*Attila* (...). Maffei ha fatto di tutto per ammalarsi

7) E. BROL, *Antonio Gazzoletti e Andrea Maffei. Carteggio inedito ecc.*, cit., p. 12. La lettera è pubblicata senza indicazione dell'anno, ma che si tratti del 1845 è testimoniato non solo dal particolare del ritorno da Napoli ma dall'accenno alla pubblicazione del *Wallenstein* che avviene appunto nel 1845 (*Wallenstein*.

ATTILA

Dramma lirico in un Prologo e tre Atti

POESIA

DI TEMISTOCLE SOLERA

MUSICA

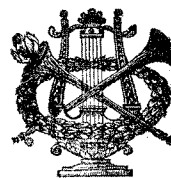
DI GIUSEPPE VERDI

DA RAPPRESENTARSI

NEL GRAN TEATRO LA FENICE

Nella Stagione di Carnevale e Quadragesima

D. E. L. 1845-46.



VENEZIA

DALLA TIPOGRAFIA DI GIUSEPPE MOLINARI

In Rugagiuffa, S. Zaccaria, N. 4879.

Frontespizio del libretto dell'*Attila*. Istituto Nazionale di Studi Verdiani.

senza potervi riuscire. Si è messo in letto, ha mandato a chiamare un medico: ha voluto farsi per forza martirizzare: si è messo in dieta, mangiando però di cinque o sei cosette per pranzo, etc. etc. Ora, siccome stava bene prima, sta bene anche adesso, ed egli stesso ne è persuaso, perché oggi mi viene a trovare (...)”⁽⁸⁾.

Accomunati anche dagli acciacchi, veri o presunti, disturbi spesso psicosomatici che ambedue (tratto questo comune tra caratteri altrimenti diversissimi)

Poema drammatico in tre parti di Federico Schiller. Traduzione del cavaliere Andrea Maffei, Luigi di Giacomo Pirola, Milano, 1845, 2 voll.).

8) F. ABBIATI, cit., I, p. 588.

tenderanno sempre ad esagerare e a caricare di soverchie apprensioni, poeta e musicista si chinano sul libretto dell'*Attila*. Maffei, possiamo immaginarlo, è prodigo di consigli ed è forse lui che convince Verdi, visto il persistente silenzio del Solera, a valersi nuovamente di Francesco Maria Piave, librettista meno esperto, forse meno geniale, ma molto più docile e fidato. Dal mite veneziano non sono da temersi brutte sorprese e comunque, in caso di bisogno, Verdi sa che può sempre contare sul "letteratissimo" amico.

È una lettera del 17 novembre del musicista a Piave, resa nota dal Baker⁽⁹⁾ a informarci del momento in cui al librettista di Murano viene affidato il compito di rimetter mano all'*Attila* per le necessarie modifiche:

"(...) Ho bisogno dalla S.V.Ill.^a d'un piacere!...Jeri ho ricevuto lettera da Solera in cui mi lascia facoltà di far fare i cambiamenti che voglio nell'*Attila* (...). Non mi piace l'ultimo atto e bisogna rifonderlo! (...) Si faccia dare il libretto dalla Presidenza lo legga tutto e cerchi di dare uno scioglimento più interessante e più appassionato (...). Io sarei d'opinione di lasciarlo tale e quale è fino dopo il cantabile di Foresto

Perché fai pari (agli) angeli

Chi sì malvagio ha il sen?

Poi dopo attaccare qualche cosa di bello, di getto, di passione, di interesse da far restare il pubblico colla bocca aperta etc... Non si potrebbe fare che Odabella fosse combattuta dall'amor di patria, dal desio di vendetta del padre, dall'amore per Foresto, e un poco anche per Attila stesso dopo aver visto tante azioni generose di Lui? E far incontrare Odabella e Foresto, e questi accortosi dell'interesse d'Odabella per Attila la rimproverasse amaramente, poi non si potrebbe far comparire Ezio, e forse anche Attila e formare così un gran quartetto; che finisce però colla morte d'Attila per mano d'Odabella!...

Insomma pensaci molto: scaldati e mandalo presto presto (...). Nel primo incontro d'Odabella con Foresto potrebbe dire per esempio: *Non vedi perfida l'ombra del padre tuo che ti maledice etc... I Dei tutelari della patria nostra scaglieranno fulmini sul*

tuo capo ché salvasti il suo distruttore... In questo comparisce Ezio: *No! Attila morrà: tutto è preparato egli morrà*. Gioja di Foresto: – Qui si potrebbe fare che Attila scoprisse la congiura e fare il quartetto e descrivere il furore d'*Attila*, l'avvilimento d'*Ezio*, la rabbia di *Foresto*, etc... la risoluzione d'Odabella di vendicare il padre e la patria e uccidere Attila e finire – Non badare a questo pasticcio: combinalo ragionevolmente e conserva i caratteri: Io non ho voluto che suscitarti delle idee:

Mi pare che Odabella non possa essere grande se non (in un modo o nell'altro) uccidendo Attila".

Lettera, come si vede, che prefigura non semplici ritocchi bensì un rimaneggiamento piuttosto sostanzioso dell'ultimo atto del libretto, e che contiene indicazioni assai circostanziate, relative alla versificazione stessa. In una missiva successiva, del 24 novembre, apprendiamo poi, tra l'altro, che Verdi è stanco delle "bande in scena", ritenendole ormai "una provincialata da non usarsi più nelle grandi città" e, inoltre, che sta pensando di nuovo – complice certo, anche in questo caso, Maffei – al *Re Lear*: "Io mi occupo del *Lear* e lo studio molto ed io stesso porterò uno schizzo che tu lo ridurrai a programma grande da presentarsi a Londra (...)"⁽¹⁰⁾. E di lì a pochi giorni, dopo avergli fatto accorate raccomandazioni su come trattare alcuni particolari dell'*Attila*, Verdi chiede a Piave di trovargli, per quando andrà a Venezia, un maestro di lingua francese, col quale fissare "un'ora di lezione tutti i giorni nissuno eccettuato"⁽¹¹⁾.

Stanno infatti maturando per il musicista – come si è visto – i primi impegni su piazze straniere. Impegni non differibili, dal momento che la sua fama si è ormai diffusa largamente in Europa e che le sue opere hanno, quasi dovunque, vivo successo. Con l'impresario Lumley, direttore del Her Majesty's Theatre di Londra, e con gli editori Escudier di Parigi egli ha concretato rapporti alla fine di ottobre, quando essi sono venuti a Milano per incontrarlo. In quei giorni

9) E. BAKER, *Lettere di Giuseppe Verdi a Francesco Maria Piave 1843–1865*, in: «Studi verdiani», 4, 1986–87, pp. 150–151.

10) F. ABBIATI, cit., I, p. 591; M. CONATI, *La bottega ecc.*, cit., pp. 165–166.

11) F. ABBIATI, p. 592.

Verdi ha comunicato a Piave: “Vi sono qui impresari di Londra e Parigi, i quali sono corsi l’altro ieri in campagna a trovarmi. In primavera scriverò l’opera a Londra (...)”⁽¹²⁾. Per quanto riguarda Parigi egli non se la sente per ora di assumere impegni precisi, comunque l’editore Escudier ha acquistato –comunica Muzio– “la proprietà di tutte le Opere del signor Maestro”⁽¹³⁾.

All’inizio di dicembre Verdi parte per Venezia. Vi arriva proprio mentre stanno per cominciare le prove della sua *Giovanna d’Arco*, prima opera in cartellone, ma non vi assiste, sia perché “estremamente occupato a finire l’*Attila*”⁽¹⁴⁾, sia perché in condizioni fisiche non del tutto soddisfacenti. Scrive il 27 dicembre a Clara Maffei:

“Cosa dirà Ella del mio lungo silenzio? Non l’attribuisca a poca amicizia, che anzi ho immensa per Lei, ma a quel maledetto *Attila* che vuol andare in scena per l’ultimo giorno di gennaio (...). Non ho assistito a nessuna prova della *Giovanna* e quindi non ho assistito alla prima rappresentazione in cui eravi teatro illuminato e l’Imperatore di Russia (...). Mi dica tante cose a Maffei, a Colò, e a Lugo⁽¹⁵⁾ e si preparino ad essere qui verso il 25 di gennaio”⁽¹⁶⁾.

Nel frattempo, con una lettera inviata il giorno di Natale al sempre latitante Temistocle Solera, Verdi lo mette al corrente degli avvenuti mutamenti nel IV atto del suo libretto ed anzi gli trascrive tutte le modifiche e le aggiunte degli “sbozzatori” (evidentemente Maffei prima e poi Piave), per averne in qualche modo l’approvazione ed eventuali, purché tempestive, “accomodate”. La lettera natalizia al Solera così si conclude:

“Alcuni qui trovano a dire su due versi nel duetto dei due bassi: ‘Avrai tu l’universo/Resti l’Italia a me...’. Io capisco cosa vuoi

dire, ma bisogna che tu me la spieghi bene in una tua lettera per darla sul naso a questi talentoni. Spero molto su quest’*Attila*: non mi mancano che i recitativi e l’istromentazione. Ieri sera la *Giovanna* è andata fredda fredda!... Io non era in teatro perché da alcuni giorni sto in casa per un diavolo di un reuma che mi tormenta. Scrivimi subito subito e addio. Ricordati che il 20 si va in scena”⁽¹⁷⁾.

Solera risponderà, ma solo a metà gennaio, e non potrà far altro che protestare per l’“amara pillola” e recitare il suo “indefinibile dolore nel vedere chiuso in parodia” il proprio lavoro⁽¹⁸⁾. Si conclude in questo modo la collaborazione con quello che è stato finora il librettista principale del musicista. Temistocle Solera resterà parecchi anni in Spagna dove diverrà, tra l’altro, “poeta di Corte” della regina Isabella, come risulta da una lettera scritta a Maffei nel giugno 1851. Nello stesso periodo il Solera si offrirà ancora come librettista a Verdi per un’opera da rappresentarsi a Madrid, ma non se ne farà nulla. Tornato in Italia in miseria, dopo l’avventurosissimo soggiorno spagnolo, si cimenterà nelle più svariate attività⁽¹⁹⁾.

Lo stato di salute di Verdi è intanto andato peggiorando. Al riacutizzarsi dei dolori reumatici si sono aggiunti seri disturbi gastrici accompagnati da febbre alta, tanto che è costretto a restare a letto per una ventina di giorni. In ambiente teatrale si diffondono e via via lievitano notizie allarmanti; la “Allgemeine musikalische Zeitung” di Lipsia nel febbraio pubblicherà addirittura il necrologio del musicista⁽²⁰⁾. L’andata in scena dell’*Attila* deve necessariamente essere rimandata.

Purtroppo egli deve anche preoccuparsi degli impegni assunti per Londra. Dimesso il progetto del *Re Lear*, di cui ha già fatto avere a Piave un dettagliato “schizzo”, abbozzato diligentemente a Mila-

12) *Ibidem*, p. 597.

13) L. A. GARIBALDI, cit., p. 234.

14) Lettera a Giuseppina Appiani del 22 dicembre in: C. GATTI, cit., p. 262.

15) Colò (Giovanni Battista de Colò, assessore dell’I.R. Giudizio Finanziario) è fratellastro di Maffei per parte di madre. Lugo è il poeta Ferdinando De Lugo, assiduo frequentatore del salotto.

16) A. DI ASCOLI, *Quartetto ecc.*, cit., p. 45.

17) F. ABBIATI, cit., I, p. 549.

18) A. LUZIO, *Carteggi ecc.*, IV, p. 245.

19) Per una vivace descrizione della rocambolesca esistenza del Solera, cfr. R. BARBIERA, *Figure e figurine del sec. XIX*, cit., p. 313 ss.

20) M. CONATI, *La bottega ecc.*, cit., p. 170.

*Amatissimo Signor Carabini, mio rispettabile amico,
e maestro inolvidabile,*

*Al punto alla fattoria di Temistocle? Io penso
solo che non possa veramente senza che io la
venga a vedere. Le giro che un'opera tutta
in prosa (come per esempio la quarta, nuovissima
edizione, la quale mi sommo un po' di bene,
solo per una parte, si abbraccia) e 'veramente
e buon amico, per gli occhi alla seconda
sempre il primo posto.*

*Portatore di questa mia è l'agente tenore
spagnuolo Manuel Carrion, il quale dico mi
contingeva recarsi in Italia. È artista esimio,
secondo, per cui intendo, a nessuno; lo rinvio
ad essere utile, presentandolo a presentarlo con
alla di lei alta società, benché gli anni e gli
membri principino.*

Lettera autografa inedita di Temistocle Solera ad Andrea Maffei (Madrid, 7 giugno 1851). Biblioteca comunale di Trento. L'ex librettista verdiano, rivolgendosi a Maffei coll'appellativo di maestro "inolvidabile" [indimenticabile], gli raccomanda un tenore spagnolo.

no con l'assistenza di Maffei e forse anche di Giulio Carcano, ha proposto all'editore Lucca, che rappresenta in Italia gli interessi dell'impresario londinese, *Il Corsaro*, da Byron, argomento pure accarezzato nel 1843 ed ora ripreso anche perché Maffei, come vedremo⁽²¹⁾, sta proprio in questo periodo occupandosi della novella in versi del poeta inglese e potrà

quindi essergli prodigo di consigli, oltreché naturalmente di aiuti nella eventuale revisione al libretto. Comunica a Clara Maffei il 21 gennaio, rispondendo a una sua lettera:

"Le scrivo questa lettera fuori del letto: m'alzo or ora, dopo 20 giorni che mi sono sembrati venti secoli. Sono debole assai; ma parmi che mi rimetterò presto. Ho ricevuto adesso la sua carissima, che mi ha dato immenso piacere. L'impresa ha ragione ed io pure m'ero accorto di tutto l'inconveniente e mi sono deciso pel *Corsaro*. Là c'è una bellissima parte per Mario e la Frizzi [sic!] etc. Ringrazi tanto tanto la contessa Somaglia della premura e della memoria che aveva di me. Saluti tutti gli amici che si sono ricordati di me. Mille cose ad Andrea"⁽²²⁾.

È costretto inoltre ad invitare il Lucca a sospendere gli arbitrari accordi che quegli ha assunto con Manfredo Maggioni quale librettista⁽²³⁾ in quanto ha già promesso a Piave di far scrivere a lui quel libretto. Deve pure chiedergli di intervenire con Lumley per ottenere di protrarre d'un mese l'andata in scena dell'opera a Londra. Infatti —gli dice il 24 febbraio— "Io vado migliorando ma assai lentamente e non ho forza di occuparmi: anche il medico jeri sera mi diceva: che bella cosa ch'Ella potesse riposare per sei mesi per lo meno!"⁽²⁴⁾. E alcuni giorni dopo, inviandogli il programma del *Corsaro* da mandare a Lumley, fa seguire all'entusiastico giudizio sul testo ("io non saprei trovare né vedere argomento più bello, più appassionato, e più musicabile") ulteriori accenni alla precarietà del suo stato di salute, che gli rende difficilissimo lavorare⁽²⁵⁾. È anche costretto, suo malgrado, a ricusare l'offerta, pervenutagli nel frattempo da Léon Pillet, direttore dell'Opéra di Parigi, di un contratto per la stagione invernale⁽²⁶⁾.

Infatti durante il mese di febbraio le sue condizioni fisiche sono peggiorate ulteriormente e deve ri-

21) Cfr. pp. 170-171.

22) A. LUZIO, *Profili ecc.*, cit., p. 510.

23) Manfredo Maggioni era il traduttore e il poeta ufficiale dei teatri di Londra per l'opera italiana.

24) M. CONATI, *La bottega ecc.*, cit., p. 170.

25) F. ABBIATI, cit., I, pp. 599 - 600.

26) *Ibidem*, pp. 600 - 601.

mettersi a letto. Scrive il 25 febbraio a Clara Maffei, che funge evidentemente anche da tramite tra lui e il marito Andrea:

“Ella avrà aspettato una mia risposta ma che vuole? Sono stato ancora per cinque giorni in letto con febbre piuttosto forte, la quale si è troncata con un salasso: le scrivo questo perché so che a Milano si dice che io sia ricaduto e perché creda soltanto che sto bene. Nulla posso dirle dei divertimenti Veneziani perché io sono condannato perpetuamente in casa (e sono quasi due mesi) e m’annoia a morte perché non posso occuparmi molto (...). Dica ad Andrea che l’*Attila* (se pur potrò finirlo) non andrà in scena che per le ultime tre o quattro sere (...)” (27).

Il lavoro sull’opera comunque, seppur con lentezza, è continuato e Verdi ha dimostrato, tra l’altro, di occuparsene con particolare serietà d’impegno, preoccupandosi anche dei particolari dell’allestimento scenico. Così ad esempio, forse ricordando una precisa indicazione avuta da Maffei – a sua volta memore del riferimento contenuto nel sunto che dell’*Attila* di Werner fa la de Staël, – ha scritto a Roma allo scultore Vincenzo Luccardi (28) pregandolo di fargli avere uno schizzo a penna e una descrizione scritta del “figurino d’Attila” quale si trova nelle stanze di Raffaello in Vaticano. Il discreto ma costante magistero dell’amico letterato, la cui figura di intellettuale è emblematica dell’efficacia di un fattivo concorso tra le varie arti, comincia a dare i suoi frutti. Il giovane Verdi intuisce ormai che tutte le arti possono cooperare nella configurazione del dramma che sta per andare in scena. E sta inoltre maturando una sempre più evidente sensibilità nei confronti dell’ambientazione storica, del quadro scenico in cui i personaggi si muovono. Gli elementi chiave della grande drammaturgia verdiana vanno poco a poco costruendosi.

Quando alla Fenice la stagione di carnevale sta

ormai volgendo al termine e le opere in programma si sono l’una dopo l’altra succedute, finalmente l’*Attila* è pronto. La sera del 17 marzo ha luogo la prima rappresentazione. Da Milano, puntualmente avvertito, è arrivato per assistervi Andrea Maffei con alcuni altri amici del musicista. L’indomani Verdi annuncia alla contessa Clara:

“L’*Attila* ebbe nel complesso esito assai lieto. Applausi e chiamate ve ne furono anche troppo per un povero ammalato. Forse non tutto fu compreso e si capirà stassera. Li amici miei vogliono che questa sia la migliore delle mie opere: il pubblico quistiona: io dico che non è inferiore a nessuna delle altre mie: il tempo deciderà. La mia salute va di giorno in giorno migliorando. Maffei, che sta benissimo, le scriverà domani l’esito di questa sera, e partiremo insieme per Milano al più presto (...)” (29).

Il giorno seguente, scrivendo a Napoli all’amico conte Arrivabene, lo assicura che, se l’*Attila* ha avuto successo lietissimo la prima sera, alla seconda rappresentazione ha addirittura “fatto fanatismo”. Nella lettera (che riporta, in calce, i saluti autografi di Maffei) c’è anche, espresso per la prima volta, il dubbio sulla possibilità di poter mantenere l’impegno con Londra: “Ora sto meglio, ma mi rimetto con stento, e non so se potrò scrivere l’opera per Londra. I medici me lo proibiscono assolutamente, ma io nulla ho ancor deciso” (30).

La terza rappresentazione, l’ultima a cui l’autore ha l’obbligo di assistere, riporta addirittura un esito trionfale. Verdi viene riaccompagnato a casa da una folla osannante, tra torce accese e suono di banda. I festeggiamenti al musicista si concludono il 21 marzo con un banchetto in suo onore, durante il quale Andrea Maffei recita alcuni versi dedicati all’amico; versi che, in sintonia con la forte suggestione patriottica esercitata dall’*Attila*, alludono alla funzione di ri-

27) A. DI ASCOLI, *Quartetto ecc.*, cit., p. 46.

28) A. Vincenzo Luccardi, divenuto suo caro amico, Verdi si rivolgerà di frequente anche in seguito per informazioni di carattere artistico.

29) A. DI ASCOLI, *Quartetto ecc.*, cit., p. 48.

30) A. ALBERTI, cit., p. XXVII.

scatto nazionale affidata alla musica verdiana: “*O trovator di numeri possenti/(Così lieta l'Italia a te ragiona)/Se perduto è lo scettro e fra le genti/Il nome mio terribile non suona,/Per temprar l'amarezza degli eventi/Mi donò l'armonia la sua corona,/E la destra immortal del mio Rossini,/Poi la Tua mano me la pose ai crini*”⁽³¹⁾.

Nonostante la informatissima “Allgemeine musikalische Zeitung” insinui, per voce del suo corrispondente, che il gradimento del pubblico è appar-

so gonfiato grazie alla tifoseria degli amici ed ironizzi sul fatto che uno di questi, “un noto poeta” (cioè il Maffei stesso) si sia affrettato a ragguagliare la stampa milanese sul successo dell'opera esagerando il numero delle chiamate al musicista e il valore del melodramma⁽³²⁾, resta il fatto che la sera del 24 marzo, a chiusura della stagione, l'*Attila* farà registrare alla Fenice un incasso da primato. Ma Verdi e Maffei non sono più a Venezia. La mattina del 22 marzo sono infatti ripartiti per Milano.

31) I versi sono riportati da Tommaso Locatelli, direttore della «Gazzetta di Venezia» nella Appendice, dedicata all'*Attila*. Anche «La Fama» di Milano del 30 marzo li riproduce nella sua cronaca degli avvenimenti musicali.

32) «Intanto un noto poeta ha subito fatto annunciare da Venezia sulla Gazzetta milanese del tutto poeticamente: 'Verdi fu chiamato fuori quaranta volte e il suo *Attila* può essere posto accanto a tutte le opere celebri di ogni tempo'» (Cfr.«Gazzetta musicale di Milano» del 22 marzo 1846, pp. 94 – 95).

Sei mesi (o quasi) di riposo

La decisione di rinunciare per il momento a Londra è divenuta intanto definitiva. Scrive Muzio a Barezzì il 23 marzo, dopo avergli descritto l'arrivo a Milano di Verdi e il "fanatismo" suscitato dall'*Attila*: "Il Pirata di domani annuncerà che i medici hanno ordinato al Maestro Verdi sei mesi di riposo, ragione per cui Egli non anderà a Londra (...)">⁽¹⁾.

Tramite l'editore Lucca vengono spediti a Lumley i certificati necessari, in cui sia il medico di Venezia che il dottor Belcredi di Milano attestano con giuramento che il musicista non può affrontare le fatiche del viaggio né quelle della preparazione di una nuova opera. Secondo il dottor Belcredi, che – come abbiamo visto⁽²⁾ – è anche il medico di Maffei, Verdi si trova "in tale stato di fisica debolezza per cui non gli viene permessa qualsiasi fatica; e che non potrebbe intraprendere un lungo viaggio, e meno ancora attendere alla composizione di lavori musicali, senza mettere in grave rischio la propria salute, e fors'anche la propria esistenza"⁽³⁾. È poi il musicista stesso, il 9 aprile, ad esplicitare a Lumley i motivi della richiesta proroga e insieme il proprio rammarico:

"So che non le giunge inaspettata la notizia che sono per dirle, cioè, che a cagione della sofferta malattia a Venezia, non sono in grado di recarmi a Londra, e molto meno scrivervi l'opera. In questo istesso giorno il signor Lucca le spedirà due certificati medici da me consegnati i quali autenticeranno la cosa. Ella non può immaginarsi quant'io sia dolente nel dover rinunciare all'onore di scrivere per Londra. La mia salute va migliorando con tale lentezza che mi rende inetto a qualunque più piccola occupazione e sono costretto a starmene qui ozioso osservando scrupolosamente una cura medica fino al tempo d'andar a Recoaro per bevervi quelle acque (...)">⁽⁴⁾.

Altro contratto da rimandare è quello con l'impresario napoletano Flauto, al quale Verdi ha promesso un'opera da rappresentare al San Carlo nell'estate del '47. Dopo un complesso carteggio Flauto si convince a rinviare la messinscena dell'opera commissionata all'anno seguente. Verdi sembra proprio deciso, questa volta, a riposarsi sul serio. Obbedendo scrupolosamente agli ordini dei medici egli stabilisce di non dover far altro che curarsi, distrarsi e, soprattutto, di non voler sentir parlare di musica. Anche se poi, scrivendo a Piave, si duole di aver dovuto rinunciare alle occasioni offertegli a Londra e Parigi, lasciandosi così sfuggire "un momento che mai più capiterà"⁽⁵⁾.

Sono le lettere di Muzio a documentare, ancora una volta, l'inizio di questa lunga parentesi di inattività, così insolita nel ritmo febbrile di lavoro che caratterizza i cosiddetti "anni di galera":

"Egli non fa niente, non scrive, non s'applica; ma solo si diverte a passeggiare ora a piedi, ora in carrozza, avendone cinque o sei a sua disposizione; tutti questi signori che lo corteggiano vanno a gara onde farlo divertire (...)">⁽⁶⁾.

Muzio tiene naturalmente aggiornato Barezzì anche del fortunato cammino dell'*Attila* sulle varie scene italiane. In aprile l'opera viene rappresentata al Teatro della Pergola in Firenze:

"Domani arrivano le notizie dell'*Attila* da Firenze che deve essere andato in scena giovedì. Glielè darò subito. Ho visto una lettera del famoso tragico Nicolini scritta al cav. Maffei, dove dice un'immensità di cose belle per l'*Attila*, avendone sentito le prove (...)">⁽⁷⁾.

1) L. A. GARIBALDI, cit., p. 236.

2) Cfr. nota 31, p. 113.

3) C. GATTI, cit., p. 214.

4) A. LUZIO – G. CESARI, *I copialettere ecc.*, cit., pp. 19 – 20.

5) F. ABBIATI, cit., I, p. 635.

6) Lettera di Muzio a Barezzì del 16 aprile 1846, in L. A. GARIBALDI, cit., p. 238.

7) Lettera di Muzio a Barezzì del 20 aprile; *ibidem*, p. 239.

E due giorni dopo:

“l’*Attila* a Firenze *furor*, quantunque vi fossero cantanti piuttosto cattivi, all’infuori della Barbieri (...)”⁽⁸⁾.

In effetti l’opera, anche se il suo dirompente effetto patriottico (come del resto quello delle altre opere verdiane prequarantottesche) è stato senz’altro enfatizzato da certi biografi e non ha un parallelo riscontro sulla stampa teatrale e musicale dell’epoca, deve parte del suo successo al fatto di essere recepita dal pubblico come un’esaltazione del valore italiano contro la ferocia dei barbari. L’Abbiati la considera senz’altro “la più quarantottesca di tutte le opere verdiane”⁽⁹⁾. In essa l’allusione patriottica è indubbiamente presente, ancora una volta soprattutto nei cori. La famosissima aria “Cara patria già madre e reina/ Di possenti magnanimi figli” avrebbe suscitato, secondo molti biografi, l’irrefrenabile entusiasmo del pubblico, a Venezia prima, e poi via via in tutte le altre città in cui l’*Attila* sarà rappresentato, fino al trionfale approdo alla Scala la sera di S. Stefano.

A proposito della ripresa alla Scala vogliamo soffermarci brevemente su un singolare antefatto. Nonostante le chiare allusioni politiche, accentuate dall’entusiasmo del pubblico nei vari teatri, non solo l’opera non incontrerà a Milano intralci censori ma sarà addirittura il Torresani, temuto direttore generale dell’I.R. Polizia, ad adoperarsi, seppur senza esito, affinché sia lo stesso Verdi a curarne personalmente

la rappresentazione, assicurandone il tal modo il successo. La testimonianza è ancora una volta di Muzio, che già il 1° settembre potrà scrivere a Barezzi: “(...) io so da fonte sicura che il barone Torresani (...) andrà a pregare in persona il signor Maestro affinché voglia esso metterlo in scena”⁽¹⁰⁾.

Come spiegare questa particolare benevolenza del rigido magistrato nei riguardi del musicista e della sua opera? Una benevolenza che del resto – come si è visto –⁽¹¹⁾ sembra abbia già avuto modo di esplicarsi al tempo dei *Lombardi alla prima Crociata*. Certo, forse il barone Carlo Giusto de Torresani Lanzenfeld e Camponero era davvero – come azzarda qualcuno, pur a denti stretti – una brava persona; senz’altro era un appassionato cultore di musica. Ma ci sembra che questa sia la sede più adatta per proporre un’altra ipotesi che meglio può motivare l’inconsueta protezione del “famigerato” alto funzionario nei confronti di Verdi: l’intervento presso di lui, in favore del giovane musicista, di Andrea Maffei.

Maffei conosceva molto bene il Torresani. Non soltanto erano tutti e due dipendenti, seppure in diversi settori, dell’I.R. Amministrazione, non soltanto avevano interessi comuni in campo letterario e musicale ma, soprattutto, erano, l’uno e l’altro, trentini, anzi originari entrambi della Val di Non. A Cles era nato Torresani⁽¹²⁾ ma vi era nato pure il padre di Maffei e le rispettive famiglie, ambedue di antica nobiltà, erano strettamente legate da rapporti di amicizia⁽¹³⁾.

8) Id.

9) F. ABBIATI, cit., I, pp. 612-613.

10) L. A. GARIBALDI, cit. p. 265. Verdi tuttavia non accetterà, coerente nel proposito di non mettere più piede alla Scala finché ne sarà impresario il Merelli. Confermato del resto in questa sua determinazione proprio dai risultati dell’allestimento dell’*Attila*: «*La mise en scène* è perfida – scriverà il giorno dopo Muzio – il sole si era alzato prima che fosse segnato dalla musica. Il mare, invece di essere burrascoso ed in tempesta, era placido e senza un’onda increspata. Vi erano i solitari senza capanne; vi erano i sacerdoti senza altare; nella scena del convito Attila ha fatto banchetto senza lumi, senza le quercie accese e quando viene la burrasca ed il temporale il cielo è rimasto sereno e limpido come in un più bel giorno di primavera. Tutti (a voce ed in cuore) maledicevano Merelli per aver trattato Attila sì malamente» (L. A. GARIBALDI, cit., p. 303).

11) Cfr. p. 58.

12) Carlo Giusto de Torresani, «discendente da antica e nobile famiglia della Val di Non (Trentino) aveva i suoi natali in Cles, il 15 febbraio 1780, da Carlo Leopoldo de Torresani, Consigliere aulico del Principe Vescovo ed Assessore delle due valli di Non e di Sole». Nel 1822 aveva assunto la carica di Direttore Generale di Polizia in Lombardia, mantenendola per ben 26 anni. Morì nel 1852 a Riva del Garda, dove si era stabilito nei suoi ultimi anni. (Cfr. *Necrologio del baron Carlo Giusto de Torresani*, in: «Messaggere Tirolese» del 21 agosto 1852).

13) Alla morte del Torresani, nel 1852, scriverà a Maffei suo zio Giuseppe dalla Baviera: «Non vi posso esprimere lo straordinario mio rammarico ed intimo dolore che questa per me sì terribile infausta nuova mi cagionò. Io perdetti l’unico mio leale, costante e vecchio amico sino dalla nostra tenera infanzia ch’ebbi ancora in questo mondo; cosicché tutt’ora mi trovo immerso nella massima tristezza» (Autografo della lettera in Biblioteca Comunale di Trento).

Maffei aveva dunque conosciuto il Torresani, di 18 anni più anziano, fin dalla prima infanzia ed aveva avuto occasione di frequentarlo in ambienti molto diversi da quello milanese, lacerato da passioni politiche e odii nazionalistici. Come non pensare dunque che il letterato, sempre tanto sollecito nel mettere al servizio del giovane Verdi la propria esperienza e il proprio prestigio, non abbia contribuito anche – avendone la possibilità – ad agevolargli l’impatto con la censura? Già altre volte del resto egli si sarebbe rivolto proprio al Torresani in favore di alcuni amici di tendenze troppo liberali, frequentatori del suo salotto. Secondo il Barbiera l’avvocato Angelo Brofferio, letterato e polemista piuttosto sospetto alle autorità, avrebbe ottenuto, grazie all’intervento di Maffei presso il capo della Polizia, che la cantante di cui era innamorato potesse, nonostante i suoi espressi sentimenti patriottici, ottenere una scrittura alla Scala ⁽¹⁴⁾; e Antonio Gussalli, il futuro editore delle opere di Pietro Giordani, arrestato per l’intercettazione, da parte della Polizia, di una lettera assai compromettente dello stesso Giordani, che parlava dell’assassinio del direttore della Polizia di Parma Sartorio, “fu liberato nello stesso giorno per l’intercessione di Andrea Maffei, amico di quel potente” ⁽¹⁵⁾.

Appare perciò del tutto verosimile che al tempo dei *Lombardi*, non bastando le parole dell’impresario Merelli e del librettista Solera, convocati alla direzione di polizia, a ottenere il salvataggio dell’opera, ormai pronta per le prove, possa essere intervenuto a favore dell’amico musicista proprio Maffei – la cui influenza nell’ambiente della Scala era oltretutto indiscussa – riuscendo non solo a convincere Torresani ad appianare, allora e in seguito, la strada a Verdi ma anche ad entusiasmarlo della sua musica.

Nume tutelare il Torresani, temuto inquisitore di patrioti, il “patriotticissimo” *Attila* debutterà dunque alla Scala il 26 dicembre; ad una delle rappresentazioni sarà presente anche l’ormai ottantenne maresciallo Radetzky.

Torniamo ora, dopo la digressione, alla primavera di quest’anno 1846. La salute di Verdi, un po’ grazie alle “acque di Gratz” che beve tutti i giorni e un po’, probabilmente, per la maggiore tranquillità seguita alla decisione di rinviare l’impegno per Londra, sta rapidamente migliorando. Il fedele Muzio continua a compiacersene, ma non riesce a nascondere un certo rincrescimento per la perdita opportunità di poter seguire il maestro nella metropoli britannica:

“(…) Se lo vedesse resterebbe, è grasso, prosperoso, ha acquistato un bel colore vermiglio e così sta più bene che prima. Le acque di Recoaro poi porranno il suggello alla sua salute. E forse anche adesso, se facesse il viaggio a Londra non le potrebbe nuocere. Ma sono pure sfortunato! Indovini un poco che progetto li ha fatto Lucca al signor Maestro. Se vuole andare a Londra, mi manda assieme a lui e mi dà 2000 franchi, affinché io gli aiuti, e gli sia vicino, ed abbia seco una persona di confidenza per ogni cosa che gli possa occorrere. Se decidesse a fare così sarebbe pure una bella cosa! Ma io già non ci spero per nulla affatto! Egli dice che non può e che patirebbe; e piuttosto che Egli ne soffra, mando al diavolo tutti i denari del mondo, perché mi è più caro che tutto l’universo!” ⁽¹⁶⁾.

Il riconquistato benessere fisico induce invece Verdi ad accettare l’impegno per un’opera nuova da rappresentarsi al Teatro la Pergola di Firenze nella successiva stagione di carnevale. Durante il mese di maggio si vengono concretando gli accordi con l’impresario Lanari ⁽¹⁷⁾:

14) Le lettere di Maffei in risposta a quelle di supplica del Brofferio sono conservate presso il Museo centrale del Risorgimento di Roma. In esse comunque le cose risultano essersi svolte in modo piuttosto diverso da quanto ci dice il Barbiera.

15) R. BARBIERA, *Passioni del Risorgimento*, Treves, Milano, 1903, p. 441.

16) Lettera di Muzio a Baretti del 14 maggio 1846 in: L. A. GARIBALDI, cit., pp. 244 – 245.

17) Fin dall’agosto 1844 le Gazzette teatrali di Milano avevano resa pubblica la notizia di un contratto concluso tra Verdi e l’impresario Alessandro Lanari: l’opera sarebbe stata scritta per La Pergola nel carnevale 1845 – 46. Il termine era stato poi differito (Cfr. A. LUZIO – G. CESARI, *I copialettere ecc.*, cit., p. 444).

“Ora che siamo perfettamente d'accordo sul genere fantastico dell'opera che devo scrivere per Firenze bisognerà che tu procuri di sapermi dire al più presto che potrai i soggetti: perché ho in vista due argomenti entrambi fantastici e bellissimi che sceglierò quale sarà il più adatto ai soggetti. Sta tranquillo che non mancherà tempo: una volta trovato l'argomento tutto il resto si trova più facilmente (...)”⁽¹⁸⁾.

Alla decisione di scrivere per Firenze non è certo estranea la rassicurante consapevolezza di trovare là un pubblico ben disposto, visto il successo conseguiti dall'*Attila* nella trascorsa primavera; ma, specialmente, deve avervi contribuito Maffei nel mostrargli i vantaggi dell'allestimento di un'opera in una città nella quale non solo potrà godere delle attrattive artistiche, della dolcezza del clima, dell'amenità dei din-

torni, ma fare altresì la conoscenza con numerose note personalità dell'ambiente artistico e letterario che Maffei già conosce e frequenta.

Certo per Firenze è importante scegliere con particolare cura l'argomento, visto il tipo di pubblico, colto, raffinato e d'altra parte meno propenso agli ammiccamenti patriottici, che Verdi vi incontrerà. I due amici ne discutono assieme, nel clima disteso della tranquilla convalescenza del maestro, tra gite in campagna, pranzetti fuori porta “in scelta compagnia”, carrozze e teatri. Si ripropongono tuttavia di approfondire e definire meglio le scelte nella prossima estate, quando, ancora assieme, si ritroveranno a Recoaro, località che è stata consigliata al musicista dai medici.

18) F. ABBIATI, cit., I, p. 636.

“A momenti presenterò a Maffei le carte...”

Ma nel frattempo sta maturando, per la vita privata di Maffei, una svolta dolorosa. La moglie Clara, nel cui ambito sentimentale è ormai entrato il giovane giornalista Carlo Tenca, chiede la separazione coniugale. Ed è proprio Verdi, il più vicino in questo periodo ai due coniugi, ad assumersi il delicato incarico di far loro da tramite nella difficile circostanza e quindi a essere accanto ad entrambi, come amico e confidente, nei mesi che seguiranno.

Esce, da questa vicenda, l'immagine di un Verdi inedito, lontano dall'uomo freddo, determinato, alieno da sentimentalismi, sia propri che altrui, quale egli appare in genere nei suoi rapporti con gli altri. L'“orso”, come egli stesso si compiace di chiamarsi, l'“ispido giove”, come qualcun altro lo definirà, dimostra, nei confronti di Andrea e Clara Maffei, un tatto e una sollecitudine impareggiabili, che ben esplicitano i rapporti profondi di familiarità e d'affetto che si sono venuti instaurando attraverso anni di intimità quasi giornaliera con il poeta-traduttore.

Generalmente, sulla falsariga della interpretazione partigiana del Barbiera⁽¹⁾, si è teso a far ricadere le maggiori responsabilità della decisione della contessa su Maffei. Nella fattispecie i biografi verdiani, che dell'uomo Maffei spesso conoscono solo il ritratto quasi caricaturale costruitogli addosso appunto dal pettegolo aneddotista, tendono a dedurre a priori che Verdi, oltre ad avere addirittura contribuito a spingere la contessa Clara ad addivenire a un chiarimento

della propria situazione sentimentale, si sarebbe poi schierato tutto dalla parte di lei. Per cercare di ricondurre i fatti entro una prospettiva più veritiera ci varremo, nella trattazione dell'argomento, soprattutto di documenti epistolari. Le lettere sono infatti le fonti più immediate ed obiettive, e meglio possono servire a restituirci una visione più imparziale e corretta di una vicenda sulla quale molto si è detto ma tanto poco si conosce.

Partiamo proprio da una lettera; quella che il Barbiera, nel suo *Salotto della Contessa Maffei*, dice di riportare integralmente “in omaggio alla verità”, in quanto secondo lui fu proprio essa che “pose esca all'incendio che covava da più tempo”, convincendo la contessa Clara della necessità di una separazione dal marito. Prima di far conoscere la lettera, però, Barbiera ci racconta l'antefatto: “Clara Maffei si recò un'estate ai bagni di Venezia, presso l'ottima amica Teresa Papadopoli, e un bel giorno si vide arrivare una lettera del marito, il quale la pregava, ov'ella andasse a Trieste, di recarsi alla casa di Paride Zajotti!” Il punto esclamativo basta da solo ad esprimere l'effetto che la semplice citazione di un tal nome doveva fare – secondo il Barbiera – sui lettori. Lo Zajotti infatti, durante la vita apprezzato come fine intellettuale e acuto polemista, se pur avversato dai liberali, era rimasto tristamente noto nelle memorie dei posteri (cui il Barbiera apparteneva) unicamente come spietato inquisitore ed istruttore dei processi contro la Giovine Italia⁽²⁾.

1) R. BARBIERA, *Il salotto ecc.*, cit.

2) *Paride Zajotti* (Trento, 1793 – Trieste, 1843) appartiene a quel gruppo di intellettuali trentini che furono nel Lombardo-Veneto funzionari del Governo (in particolare magistrati) e sui quali la storiografia risorgimentale ha accumulato giudizi di biasimo ancor oggi solo parzialmente rettificati. Nel 1842 lo Zajotti era stato trasferito a Trieste nel ruolo di Presidente del locale Tribunale. Maffei lo aveva frequentato assiduamente in gioventù, quando Zajotti risultava tra i principali collaboratori della «Biblioteca Italiana» ed era affettuosamente vicino, come lui, all'anziano Vincenzo Monti; ma da molti anni i loro rapporti si

erano praticamente interrotti. Nelle riunioni di casa Zajotti, ritrovo di intellettuali ed artisti prima a Venezia e poi a Trieste, Maffei non risulta mai tra i presenti. E ciò nonostante vi si riunissero solitamente moltissimi letterati trentini, come Tommaso Gar, Agostino Perini, Ignazio Puecher, Scipione Sighele, Giovanni Prati, Antonio Gazzoletti (quest'ultimo scrisse anche, alla morte del magistrato, le *Memorie della vita e degli studi di Paride Zajotti*). (Cfr. pure, di A. GAZZOLETTI e S. SIGHELE, *Necrologia di Paride Zajotti*, in: «Osservatore Triestino», Trieste, 14 gennaio 1844).

Ed ecco, trascritto coscienziosamente da Barbiera, l'ignobile corpo del reato, ovvero la missiva di Maffei alla moglie, che è datata 3 luglio 1842:

“Cara Clarina, aggiungo alla lettera che ieri ti scrissi una preghiera. Se vai, come dici, a Trieste, tu non puoi dispensarti dal visitar la moglie del presidente Zajotti. Egli probabilmente con tutta la sua famiglia sarà nel mese corrente a Recoaro e potrai lasciare alla porta un biglietto; se no, fa questa visita, dalla quale non posso esimerti senza romper apertamente con un uomo a cui si legano le memorie della mia gioventù e di cui non posso individualmente lagnarmi. Venezia e Trieste non sono Milano; e gli odii che bollono qui contro di lui sono ignoti o dimenticati costà. Spero che tu non vorrai negarmi questo favore e caramente ti abbraccio. Il tuo Andrea”.

Il Barbiera rassicura subito i suoi lettori dicendo che, naturalmente, la contessa Clara “non ascoltò la preghiera; conservò (si capisce perché) quella lettera, la quale allontanava sempre più ogni speranza di possibile buon accordo coll'uomo che ella avrebbe pur voluto amare, e di cui pur sapeva apprezzare le qualità notevoli”.

Che le cose andassero invece ben diversamente da come il Barbiera le racconta lo apprendiamo da un'altra lettera, scritta a Zajotti dalla figlia Bice il 6 luglio, quindi solo tre giorni dopo quella inviata da Maffei alla moglie. Scrive dunque da Venezia Bice Zajotti al padre:

“(…) La Maffei è a Venezia per fare alcuni bagni. Sta in casa Papadopoli e il Locatelli³⁾ che l'ha veduta dice che è divenuta tanto magra da durar fatica a conoscerla. La Mamma sperava di essere dispensata dal renderle visita, ma il Pasini ci annunciò che la contessina è desiderosissima di vederci, che egli le ha insegnata la nostra casa e che uno di questi giorni ella verrà a trovarci; allora come si fa?”⁴⁾.

Clara Maffei dunque, appena giunta sulla laguna, si era informata sulla famiglia di Zajotti ed era venuta a sapere che questa non si trovava a Trieste, come credeva il marito, ma ancora a Venezia, nella speranza che il magistrato, che aveva da poco ottenuto il trasferimento a Trieste quale presidente di quel Tribunale, potesse ritornare nella precedente sede veneziana. E subito, anche se forse contro voglia, si era premurata di annunciare una sua visita. Suscitando, come risulta nella lettera della giovane Bice, un certo imbarazzo in una famiglia, qual era quella dello Zajotti, rigidamente cattolica e conservatrice. La troppo disinvolta contessina infatti se ne andava in giro da sola, contava amicizie politicamente compromettenti, era al centro di un salotto frequentato da personaggi certo importanti ma spesso scandalosamente trasgressivi. Del resto le voci sui suoi rapporti troppo assidui con il libertino Honoré de Balzac avevano, qualche anno prima, fatto il giro di tutti i salotti del Lombardo-Veneto. Ma secondo le regole della convenienza sociale la richiesta di visita della contessa Maffei non era declinabile; ed infatti la visita ebbe luogo; e fu seguita, sempre secondo le buone regole, dalla promessa di restituirla. Scriveva ancora, il 22 luglio, Bice Zajotti al padre:

“Ieri dopo pranzo siamo andate a restituire la visita alla Maffei ma erano tutti in campagna”⁵⁾.

Finalmente, il 10 agosto, Bice Zajotti poteva annunciare al genitore che:

“La Maffei partì Lunedì con gran dolore di molti giovanotti che si presentarono invano l'ultimo giorno per salutarla, e l'aspettarono invano alla diligenza; essa era partita sola per Padova nell'intenzione di aspettare là la diligenza per evitare i congedi...”⁶⁾.

3) Tommaso Locatelli (1799 – 1868), critico d'arte, musicale e letterario, fondatore e proprietario della «Gazzetta di Venezia». Era assiduo frequentatore della casa di Paride Zajotti, il figlio del quale, Paride junior, sposò una sua figlia. Fu tra i critici più entusiasti delle prime opere «veneziane» di Verdi.

4) E. BROL, *Paride Zajotti e Trieste*, in: «Studi Trentini di Scienze Storiche», XXXII, 1953, nn. 2 – 3, p. 183.

5) *Ibidem*, p. 189.

6) *Ibidem*, p. 191.

Chiusa la divagazione – che comunque è servita a ridimensionare i fatti, mostrando come la famigerata lettera di Maffei alla moglie non avesse fatto divampare alcun “incendio”, ed evidenziando tra l’altro che le ricostruzioni operate dal Barbiera andrebbero sempre prese con le molle – torniamo al momento in cui Giuseppe Verdi, all’inizio dell’estate 1846, si assume con grande sensibilità il ruolo di intermediario tra i coniugi nella circostanza del loro distacco.

Il primo accenno alla separazione è in un biglietto senza data inviato da Verdi a Clara:

“Venerdì. A momenti presenterò a Maffei le carte e farò in modo onde vengano accettate. Verrò al più presto da lei. Si faccia coraggio e stia di buon animo per quanto il comportano queste circostanze; faccia conto su di un amico sincero, ch’io le son ben tale”⁽⁷⁾.

Il 15 giugno viene stipulato l’atto di separazione. I due coniugi hanno accanto a loro, nell’occasione, gli amici più cari e più fedeli: Tommaso Grossi che, in veste di notaio, ha steso l’atto notarile e poi Giuseppe Verdi e Giulio Carcano che sono presenti quali testimoni⁽⁸⁾. La scrittura è stata abilmente studiata dal Grossi non solo in modo tale da lasciare aperto uno spiraglio a un’eventuale riconciliazione, ma anche da mascherare in parte, di fronte all’opinione pubblica maligna e pettegola, la reale natura dei fatti:

“Trovandosi la signora contessa Chiara Maffei nata Carrara Spinelli, per ragioni di salute nella necessità di assentarsi per

lungo tempo da Milano, e non volendo per la sua delicatezza porsi in istato di abusare, come ella dice, della conosciuta generosità del di lei marito collo aggravarlo del maggior dispendio che importerà lo andamento di due case separate, di pieno accordo col medesimo, si conviene quanto segue:

1° Col giorno 16 corr.giugno in cui la Sig.a Contessa Chiara Maffei si ritirerà nella sua casa di campagna di Clusone, cesserà la di lei convivenza col marito.

2° Dal detto giorno in poi Essa avrà la libera amministrazione ed il pieno godimento di tutta la propria sostanza dotale e stradotale, rinunciando il signor Cav. Maffei all’usufrutto della dote e degli aumenti di cui al § 5° degli Istrumenti di patti nuziali del giorno 4 giugno 1832 a reg.° del Dr. Pietro Bortolo Carminati notaio di Bergamo.

3° Collo stesso giorno cesserà nel marito l’obbligo del mantenimento ed alloggio della sposa di cui al § 8° del citato Istrumento, come cesserà l’obbligo di fornirle la somma di denaro convenuta a titolo di spillatico al § 4°; e la Sig.a Contessa provvederà a tutto del proprio.

4° Essa ritirerà tutti i mobili di sua particolare ragione che trovansi nella casa maritale: il signor Cavaliere poi cede in dono anche quelli che spettano a lui e che si trovano nella camera da letto goduta dalla moglie; come le cede in dono la metà delle biancherie da tavola, da letto e da cucina, e la metà pure degli utensili da cucina; il che viene dalla signora Contessa accettato con riconoscenza, come una gentilezza che le viene usata. Se oltre a ciò la moglie desiderasse di avere altri mobili od oggetti d’addobbo e di ornato dell’appartamento che sieno di aspettanza del marito, questi glieli cederà a prezzo di stima, o mediante cambio con altri mobili ed oggetti di proprietà della moglie, il tutto a scelta della medesima. (...)”

F.to Clara Maffei Carrara Spinelli
Andrea Maffei
Giuseppe Verdi testimonio
Giulio Carcano „⁽⁹⁾

7) A. LUZIO, *Profili ecc.*, cit., II, p. 508.

8) Quattro anni più tardi, quando Clara vorrà giungere a una più netta definizione legale della separazione, Maffei si rivolgerà ancora all’amico Carcano: «Caro Giulio, per quanto mi ripugni l’anima di affacciarmi per l’ultima volta con mia moglie avanti a un tribunale, mi vi dovrò risolvere anche per liberarla da ogni suggestione o sospetto ch’io potessi un giorno o l’altro usare dei miei diritti (...). Parlane alla Chiarina, alla cui volontà mi rimetto innanzi tutto, come ho sempre usato di fare in materia d’interesse. Cercherò di persuadere il Prevosto Ratti a dispensarci dalle tre odiose comparse prescritte dal codice; poscia, ottenuto il certificato parrocchiale, stenderò l’istanza di separazione che verrà sottoscritta così dalla Clarina come da me. E questo sarà l’ultimo atto del nostro

tristissimo dramma. Io non ero nato per esser marito. La Clarina avrebbe potuto cambiarmi natura, ma le fui sempre straniero e diede ad altri le sue affezioni. Desidero ch’ella viva felice e che non abbia né disinganni, né pentimenti. Perdonami, Giulio, se l’immischio ancora una volta in questa disgustosa faccenda. Ma tu sei l’unico che vegga ancora la Clarina fra gli amici che onoravano un tempo la nostra casa (...)» (C. OLMO, *Lettere del poeta trentino ecc.*, cit., p. 400).

9) P. ONGARI, *Storia del diritto di famiglia in Italia*, Bologna, 1974. Riporta, alle pp. 127–128, l’atto notarile redatto da Tommaso Grossi.

Brano autografo della lettera scritta da Clara Maffei al marito Andrea in occasione della separazione coniugale (giugno 1846).

La separazione è comunque un evento traumatico non solo per Andrea, cui la decisione della moglie è giunta inaspettata, ma anche per Clara, che forse è stata indotta da Carlo Tenca a rinunciare, pur titubante, a una situazione ormai troppo protratta di compromesso. Ne sono un riflesso le accorate missive che i coniugi si scambiano nell'allontanarsi l'una dall'altro:

10) La lettera è riportata dal Barbiera con variazioni e mancante dell'ultima frase. La «nostra Angioletta» è l'unica figlia di Andrea e Clara, morta piccolissima nel 1834.

“Addio, Andrea mio: esco da questa casa coll'animo addolorato, ma almeno tranquillo, perché so che ci lasciamo con dell'affetto e della stima reciproca. Addio! Vivi coi nostri amici, con quelli che in questa circostanza furono il nostro sostegno e santificarono, quasi, col loro aiuto un passo per se stesso fatale, ma per me inevitabile e necessario se non alla felicità, almeno alla soddisfazione di tutti e due. Ricordati ch'io ti lascio ma non t'abbandono; e che, in ogni circostanza triste della tua vita, io ti sarò sempre vicina come una tenera sorella, credimi pienamente a queste mie parole, perché sai che non ho mai mentito e che posso garantire della profondità de' miei sentimenti. Ti ringrazio d'esserti condotto così dignitosamente, segui l'impulso del tuo cuore e farai sempre così. Addio, addio, che il Cielo ti benedica e che la nostra Angioletta preghi per noi e ci protegga sempre”⁽¹⁰⁾.

E Andrea, di rimando:

“Cara Clarina, io non t'ho mai contraddetta in alcuno de' tuoi desideri e non volli contraddirti anche nell'ultimo, quantunque l'appagarti mi abbia costato più di quanto immagini. Dio voglia che questo mio sacrificio possa almeno esserti fonte di pace e di felicità. Il tuo cuore è buono, eccellente e le amorose parole della tua lettera vengono dal tuo cuore perché tu non sai fingere. Così voglio sperare che crederai anche alle mie. Addio cara Clarina e vivi felice”⁽¹¹⁾.

Dello stesso tenore, improntate agli stessi accenti di patetico sentimentalismo, sono le parole che Clara vuole vergare sul suo *Album*, quasi a testimonianza della fine di un periodo irripetibile del salotto Maffei, il più splendido e vivace, e quello che meglio ha contribuito a divulgarne, anche all'estero, la fama.

La contessa lascia dunque definitivamente la casa del marito e si trasferisce a Clusone, nella sua dimora di campagna. Contemporaneamente Verdi decide di portare con sé a Venezia, dove si reca probabilmente per affari, l'amico Maffei, nel tentativo di distrarlo e di alleviare, grazie alla compagnia degli amici comuni

11) C. OLMO, *Lettere del poeta trentino ecc.*, cit., p. 399.

che hanno in quella città, lo stato di prostrazione in cui è caduto. Ma il 24 giugno sono già entrambi di nuovo a Milano. Ed ecco che il musicista, pienamente investito della missione di consolatore, scrive alla Maffei, che evidentemente l'ha subissato di desolate missive:

“Non m'accusi d'indolenza se non ha ricevuto finora una mia lettera: ma io la sapevo occupata, e sapevo che aveva ricevuto lettere da Carcano e da Guerrieri, ed io, secondo il convenuto di non scrivere tutti in una volta, ho ritardato d'alcuni giorni a rispondere alle carissime sue. Ora la presenza di donna Saulina le avrà recato grande consolazione, e le cure amichevoli di quella buona signora le ridoneranno quella tranquillità d'animo di cui tanto abbisogna. Si dia adunque coraggio ed Ella riuscirà a tutto ciò che vorrà. Ora non pensi all'avvenire: sia pure egoista, ché io la assolvo ed anche *l'uomo giusto* ⁽¹²⁾ la assolverà, e non abbia cura che di sé. Non si lagni se chi doveva non l'ha compresa. Che importa? Il sacrificio così è più grande e più degno di Lei. Non abbia ora che un solo pensiero: quello della sua salute; abbia confidenza in se stessa, ne' suoi veri amici, rida di tutto e di tutti (anche di me e di questa mia filosofia) ed Ella troverà nel tempo quella consolazione di cui pare che ora disperi.

Ella mi domanda di Maffei e non posso a meno di dirLe che ha dei momenti assai tristi e che allora quando gli consegnai la di Lei lettera era inconsolabile. So che le ha risposto ed avrà compreso qual è il suo dolore. Egli sente immensamente questa disgrazia, se ne lagna assaissimo e si duole anche di alcune dicerie sparse su questo avvenimento. Quantunque dalla maggior parte si racconti la cosa presso a poco come è realmente, nonostante ad alcuni piace dire che Ella si è divisa dal marito perché non voleva esporre la propria sostanza pagando la terza o quarta volta i debiti che egli faceva al giuoco. Maffei non può darsene pace e ad onta delle mie insinuazioni non ha forza bastante per ridersi di queste accuse.

Casomai io non potessi venire da Lei prima di andare a Recoaro per carità non me ne faccia carico, né l'attribuisca a poca premura ed amicizia. Maffei vorrebbe partire prestissimo ed io ho

diverse faccende da sbrigare per cui ad onta del mio desiderio non so se mi resterà un po' di tempo per venire a Clusone. Le scriverò di ciò più positivamente quando vedrò Carcano (...)”⁽¹³⁾.

Un Verdi, come si vede, fuori dal personaggio; un Verdi che appare deporre la “scorza dura” del proprio egocentrismo, della propria scontrosità. Che, una volta tanto, non pensa agli affari; che non disdegna di ascoltare le confessioni e le pene altrui e di farsene affettuoso carico.

Quasi certamente a questo periodo si riferisce il “ritratto” del musicista lasciatoci da Antonio Ghislanzoni ⁽¹⁴⁾. Il passo che riportiamo è tratto da un articolo per la “Gazzetta Musicale di Milano” in cui Ghislanzoni rievoca, tra l'altro, il suo primo incontro con Verdi:

“Nel 1846 o nel 1847, mi ero trovato con lui, in Milano, ad un desinare di amici, e i tratti di quel volto pensoso e severo si erano impressi a caratteri indelebili nella mia giovane fantasia. A quella mensa, fra molti giornalisti, letterati, artisti, e buon-temponi di ogni specie, sedeva anche il cavaliere Andrea Maffei, l'elegante traduttore di Schiller, di Moore e di Goethe, il virgiliano poeta i cui versi sono una musica. In mezzo alla gaiezza chiassosa di noi tutti, il poeta ed il maestro serbavano una taciturnità imbarazzante. Si l'uno che l'altro parevano assorti in gravi pensieri; credo che a quell'epoca fosse in gestazione lo spartito dei *Masnadieri*, che poi venne rappresentato al teatro italiano di Londra (...)”⁽¹⁵⁾.

I “gravi pensieri” in cui si trovano assorti i due amici non sono, evidentemente, rivolti allo spartito dei *Masnadieri*; anche se, del soggetto tratto dalla tragedia di Schiller, Verdi e Maffei tratteranno di lì a poco, durante il soggiorno a Recoaro.

12) Verdi si riferisce probabilmente al Tenca, senza voler nominarlo.

13) A. LUZIO, *Profili ecc.*, cit., pp. 510 – 511.

14) Antonio Ghislanzoni, giornalista, critico d'arte, poeta e romanziere fu, oltre che un discreto cantante, anche un fecondo librettista. Per Verdi scriverà il libretto dell'*Aida*.

15) A. GHISLANZONI, *La casa di Verdi a Sant'Agata*, in: «Gazzetta musicale di Milano», XXIII, 1868, p. 242.

L'efficacia delle “acque” di Recoaro

Ai primi di luglio, in procinto di partire con Andrea per la località termale le cui acque dovrebbero contribuire a por rimedio ai ricorrenti fastidiosi disturbi gastrici e intestinali, Verdi si sente in dovere di scrivere alla contessa Clara:

“Prima di partire stassera per Recoaro non posso a meno di scriverte queste poche linee per ringraziarla della sua car.ma lettera mandatami per Carcano, e per dirle quanto io sia contento d’aver letto in quella lettera ch’Ella è felice forse quanto non è mai stata (...). Maffei è sempre di malumore; come le dissi partiamo stassera alle sei ore e spero che il viaggio, l’aria, le acque, la società, e un po’ anche le mie strappazzate lo scuoteranno e lo distrarranno”⁽¹⁾.

Recoaro è evidentemente assai di moda come soggiorno termale. Molti infatti sono spinti a frequentarla, più che per la necessità di cure, per la certezza di ritrovarvi radunata, quasi immancabilmente, una elegante società, tra cui abbondano i letterati. Cabianca, Aleardi, Prati, Gazzoletti, Fusinato e parecchi altri la frequentano diligentemente ogni anno tanto che i “Bagni” sembrano essere divenuti, secondo De Gubernatis, “una specie di Accademia letteraria, con intervento di vaghe donnine, alle quali si chiedevano sorrisi e si dicevano versi”⁽²⁾. Spesso se ne parla male, ma vi si torna comunque. Lo stesso Maffei, che pur definisce Recoaro una “sciagurata e maledetta fossa”, racchiusa in una valle “umida e soffocata”⁽³⁾ vi trascorre un breve periodo tutte le estati da più di un ventennio. Per Verdi si tratta invece del primo soggiorno nella località termale. Vi rimane, assieme a Maffei, più di tre settimane, intento, apparentemente, solo a riposarsi e a curarsi.



Veduta ottocentesca della fonte di Recoaro. Incisione. Biblioteca civica Bruno Emmert, Arco.

C’è – a documentarci sul tenore del soggiorno – unicamente la lettera che egli scrive il 14 luglio alla contessa Emilia Morosini, una delle signore con cui è entrato in intimità, come si è visto, fin dai tempi

1) A. DI ASCOLI, *Quartetto ecc.*, cit.

2) A. DE GUBERNATIS, *Ricordi biografici*, cit., p. 444.

3) E. BROL, *Antonio Gazzoletti ecc.*, cit.

del *Nabucco*. Dapprima Verdi si giustifica del proprio precedente silenzio epistolare. La colpa – dice – è stata “un po’ di Venezia, un po’ di Maffei, il quale so che le scrisse appena tornati”. E subito dopo, senza mezzi termini, dichiara che a Recoaro si muore di noia. Nonostante ci sia moltissima gente non esiste “società” e, alla sera, non si può far altro che andarsene subito a letto. In quanto alla cura è piuttosto scettico: “Non capisco cosa mi potran fare le acque: credo che siano una specie d’*unguento malvino* che non fa né ben né male”. Qual è l’unico vantaggio di Recoaro? Quello di non dover e non poter far musica:

“Qui c’è di buono che non si sente, né si fa musica. È stata proprio una ispirazione quella di non far venire un cembalo. Parmi ora di non esser più io: non mi par vero di saper la musica, di saper comporre tante belle e brutte cose, e non capisco come potrò ritornare ai miei lavori. Chi sa che una mattina non mi svegli milionario! Che bella parola che ha un senso pieno, bello! E come son vuote, in confronto: fama, gloria, ingegno (...)”⁽⁴⁾.

Le giornate trascorrono dunque lente e un po’ monotone. Maffei, di solito così brillante in società, non è certo, in questo periodo, un compagno particolarmente allegro. Ancora non sa darsi pace della risoluzione della moglie. E ne scrive, appunto da Recoaro, a Stefano Prasca, giovane letterato genovese a lui molto caro:

“Una sventura domestica, inopinata e quasi incredibile mi ha colpito ed abbattuto in modo che a stento, dopo un mese che ci corse sopra, comincio a rialzare lo spirito. Mia moglie ha voluto staccarsi da me e senza alcuna cagione, giacché non potrà godere maggior libertà nel presente suo stato di quella che ne godesse in casa mia. L’opera dei nostri comuni amici non valse a stornarla da questo mal passo, ed io non volli rattenere una donna per forza (...). La sola consolazione nel mio cordoglio mi viene dalla pubblica opinione tutta a me favorevole (...)”⁽⁵⁾.

4) A. LUZIO – G. CESARI, *I Copialettere ecc.*, cit., p. 442.

5) Cfr. *Un inno quarantottesco ecc.*, cit., p. 541.

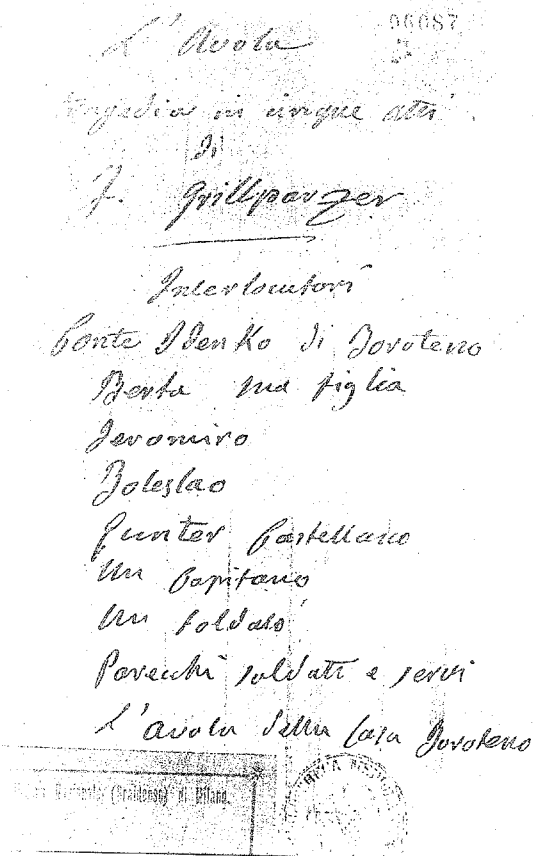
6) Il 12 febbraio Maffei scriveva al Cabianca: «Il *Caino* è già tratto a termine e da parecchi mesi. Ora stampo i *Masnadieri* tradotti in vile prosa; ed a questi succederanno gli altri due drammi giovanili dello Schiller *Fiesco* ed *Amore e*

Eppure nel volgere pigro di quelle giornate c’è – seppur non documentato – il lievitare di idee, di progetti. Prosegue, tra una passeggiata e l’altra, tra una chiacchiera mondana e l’altra, il discreto, prezioso magistero di Maffei, disponibile, ora più che mai, all’assunto impegno di contribuire all’affinamento estetico e alla maturazione drammaturgica del giovane amico.

Per la prossima opera a Firenze, città culla di cultura e arte, dove saranno pronti ad applaudirlo tanti uomini d’elevata sensibilità, è necessario un lavoro diverso. Non bastano i facili effetti scenici, i bruschi contrasti sonori. Bisogna operare un salto di qualità: all’esteriorità schematica della vicenda e delle situazioni deve sostituirsi l’approfondimento dei caratteri, lo sviluppo delle passioni e del dramma. Importante è, in questo senso, la scelta del soggetto. Serve una vicenda ricca di pathos, di tensione etica, di personaggi eroicamente emblematici. Si discute, quindi, di argomenti possibili. E, naturalmente, si parla di Schiller. Maffei, sempre impegnato nella versione del “Teatro completo”, ha appena dato alle stampe *I Masnadieri*, tratto da *Die Räuber*, il primo dramma dell’ancor giovanissimo poeta tedesco⁽⁶⁾. È da supporre che egli, vista anche la presenza, a Recoaro, di “addetti ai lavori”, abbia portato con sé il volume fresco di stampa, e non è da escludersi che lo dia da leggere al musicista. Il soggetto, intriso di pathos e di vivo senso teatrale, permeato di contrasti, di passioni allo stato puro, probabilmente affascina Verdi, lo entusiasma. Saranno adatti i *Masnadieri* per Firenze?

Ma ecco che Maffei fa balenare la possibilità di trattare un altro dramma, anche in questo caso una romantica storia di briganti che ha –assicura– non solo parecchi punti di contatto con i *Räuber* schilleriani ma è anche molto vicina, per ispirazione,

raggiro; e così sarà compiuta la traduzione di tutto il teatro del sommo tragico». (E. VENTURA, *Jacopo Cabianca ecc.*, cit., p. 293). La versione dei *Masnadieri* è dedicata a Francesco Venturi, trentino di Avio, amico di Maffei fin dalla prima giovinezza e divenuto poi, di conseguenza, intimo amico anche di Verdi (Cfr. p. 54 e in part. la nota 9).



Prima pagina del manoscritto autografo della versione di Andrea Maffei dell' *Avola*, tragedia di F. Grillparzer. Biblioteca Nazionale Braidense, Milano.

alle tragedie fatalistiche di quel Werner con cui il musicista ha appena avuto a che fare musicando l'*Attila*. Si tratta dell'*Avola*, dramma in cinque atti di Franz Grillparzer.

7) I Circoli italiani operanti nelle principali città dell'Impero erano al centro degli scambi culturali del Lombardo-Veneto con l'Austria e la Germania. Interscambi intensi ed articolati, di cui tuttavia molto poco si conosce poiché la storiografia letteraria successiva ha mirato, per un malinteso – anche se comprensibile – scrupolo patriottico, ad insabbiarli.

8) Cfr. p. 62.

9) M. ALLEGRI, *La «Rivista Viennese» (1838–1840): un episodio della cultura tedesca in Italia nel primo Ottocento*, in: «Bollettino della Società Letteraria di Verona», 1982, 5/6, pp. 243–287.

10) Maffei traduce di Grillparzer, oltre che l'*Avola*, la *Medea*, appartenente alla trilogia *Das goldene Vliess*, drammi entrambi largamente ispirati a Schiller. Seb-

Grillparzer (1791-1872), il maggior drammaturgo austriaco dell'Ottocento, è pochissimo noto nella penisola, nonostante una sua tragedia, *Saffo*, risulti tradotta in italiano fin dal 1818. A Maffei però, specialista di letteratura tedesca, uso a recarsi spesso sia in Tirolo che in Germania per ragioni familiari e interessi culturali, la sua produzione è evidentemente nota. Non è neppure escluso, anche se non abbiamo testimonianze in merito, che l'interesse di Maffei per l'opera grillparzeriana possa essere nato da una conoscenza diretta tra i due letterati. Grillparzer infatti, da innamorato qual è dell'Italia, frequenta assiduamente il Circolo Italiano di Vienna⁽⁷⁾ ed è legato da stretta amicizia con Tommaso Gar, letterato trentino a sua volta amico di Maffei⁽⁸⁾. Molto vicino a Grillparzer è anche il lombardo Giovan Battista Bolza, ideatore e sostenitore della «Rivista Viennese», pubblicazione che nei suoi due anni di vita è stata il «primo ed unico periodico italiano di traduzioni dall'originale»⁽⁹⁾. Tra gli autori in lingua tedesca affrontati dalla rivista c'è anche Grillparzer (oltre a Werner e poi a Goethe, Klopstock, Lenau, Wieland, Chamisso, Kleist ed altri ancora).

Sono parecchi, del resto, gli elementi nella produzione del drammaturgo che senz'altro suscitano l'attenzione del Maffei traduttore⁽¹⁰⁾: il suo classicismo innanzitutto, così moderno e intriso di una forte componente realistica; ma anche l'eclettismo manifestato nella scelta dei temi, dei generi e degli autori a cui si ispira. C'è inoltre, al centro della drammaturgia di Grillparzer, un tema che non può non agire potentemente – in questo particolare, doloroso, momento

bene le versioni risultino pubblicate solo nel 1877 (*L'Avola*) e nel 1879 (*la Medea*), di esse evidentemente il traduttore si occupa in questo periodo, ossia mentre è impegnato nella versione del teatro di Schiller. Edoardo Benvenuti, riferendosi – nel suo sostanzioso, anche se ormai datato, contributo sul Maffei traduttore – alle versioni delle due tragedie di Grillparzer, le ritiene «fedeli, eleganti, solenni come sono nell'originale e tali da darci una sufficiente idea dell'arte del gran poeta viennese, da noi fino allora quasi del tutto sconosciuto, se si eccettua la brutta traduzione di *Saffo* fatta da Guido Sorelli, criticata anche dal Byron» (E. BENVENUTI, *Andrea Maffei poeta originale e traduttore* cit., pp. 58–59). Sul Maffei traduttore di Grillparzer si veda anche l'intervento di Paola Maria Filippi in: AA. VV., *L'Ottocento di Andrea Maffei*, cit., pp. 36–38.

della sua vita – sulla sensibilità di Maffei: quello del matrimonio fallito per incompatibilità di carattere¹¹⁾. Ma la ragione fondamentale che induce Maffei a proporre a Verdi di musicare Grillparzer sta in quella che è la caratteristica saliente della personalità del drammaturgo: il profondo influsso esercitato dall'esperienza musicale sulla sua esistenza e su tutta la sua opera. Non vi è infatti, secondo il musicologo Eduard Hanslick, "nessun altro grande poeta che si sia dedicato con tanto amore e tanta serietà alla musica, che abbia scrutato così profondamente la sua esistenza, come Grillparzer"¹²⁾. Appartenente a una famiglia di radicate tradizioni musicali (la casa materna era uno dei più prestigiosi cenacoli musicali della capitale austriaca), non solo è stato ed è a contatto con tutti i maggiori musicisti (Beethoven, Schubert, Wagner, Liszt, Meyerbeer e tanti altri tra cui anche Paganini, Rossini e Donizetti) ma è "egli stesso critico e musicologo di non trascurabile acutezza e profondità"¹³⁾, tra l'altro grande estimatore dell'opera lirica italiana, ed in particolare di Rossini, in polemica contrapposizione con la nuova opera tedesca¹⁴⁾.

Il Grillparzer che Maffei propone a Verdi è peraltro quello che coesiste accanto al Grillparzer classico; è l'autore che sa ricreare scenari di straordinaria efficacia scenica, paragonabili proprio a quelli di

Werner: "frasi rapide, secche e risolutive, gesti violenti ed irrevocabili sottolineati da improvvisi effetti di luce abbagliante e di luce sopraffatta dalle tenebre"¹⁵⁾. Tale è l'*Avola*¹⁶⁾, tipica tragedia fatalistica, concisa nella struttura ed estremamente mossa nel ritmo, immersa dalla prima all'ultima scena in una cupa atmosfera da tregenda. Si tratta di un dramma d'intrigo, che si rifà a Werner e al primo Schiller dei *Räuber* ma in cui è forte anche l'influsso di Shakespeare e soprattutto quello del teatro barocco spagnolo, dal momento che Grillparzer è un grande ammiratore di Lope de Vega e di Calderón de la Barca¹⁷⁾. Protagonista della tragedia è il giovane conte Jaromir che, trasformatosi in uno schilleriano generoso bandito, è dominato dal fato, da una remota maledizione simboleggiata appunto dallo spettro dell'avola, che si manifesta sotto le sembianze dell'amata Berta. C'è nel dramma un crescendo continuo di tensione drammatica, espressa in versi agili e veloci, con un ritmo che assume spesso un andamento da cabaletta¹⁸⁾. Non è certo difficile trarre un melodramma dall'*Avola*, che appare già così intrisa di musicalità, di efficace teatralità¹⁹⁾. Maffei e Verdi ne discutono insieme, e il letterato promette al compositore che gli farà avere la sua traduzione del dramma e che eventualmente ne tratteranno lo schema in prosa²⁰⁾.

11) «I due temi principali del teatro di Grillparzer sono la condanna della passione amorosa (matrimoni falliti per una scelta errata) e la condanna della volontà di potenza» (L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1984, III, pp. 75–76).

12) E. HANSLICK, *Grillparzer und die Musik* (1880), in *Aus meinem Leben*, Kassel, 1987.

13) A. FOCHER, *Franz Grillparzer poeta musicologo*, in: «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1/4, 1997, p. 10.

14) *Ibidem*, p. 21.

15) *Ibidem*, p. 73.

16) *Die Ahnfrau*, scritta nel 1816 e rappresentata a Vienna nel 1817 con grandissimo successo.

17) Cfr. G. B. ALFERO, *L'Ahnfrau di Franz Grillparzer e la tragedia fatalistica*, in «Rivista d'Italia», 1922.

18) Cfr. L. VINCENTI, *Franz Grillparzer e i suoi drammi*, Ricciardi, Milano – Napoli, 1958.

19) «Grillparzer compone un libretto d'opera, mentre s'illude di comporre una tragedia» (L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, cit., p. 77).

20) Che Verdi abbia a disposizione la versione dell'*Avola* è testimoniato da una

lettera che Piave scriverà all'editore Lucca nell'agosto 1847, quando il musicista tornerà a pensare, a Parigi, al dramma di Grillparzer: «(...) lo stesso Verdi mi parlò di quest'*Avola* ed egli anzi ne tiene una traduzione. È peraltro del genere fantastico o semifantastico da quanto egli mi disse, e pare la musicherebbe molto volentieri» (F. M. Piave a Francesco Lucca, Venezia, 28 agosto 1847. Autografo in Museo Teatrale alla Scala). In quanto al dettagliato progetto in prosa dell'*Avola*, esso si trova, trascritto da Verdi, «tra le *minute* depositate presso il Comune di Milano» (A. LUZIO - G. CESARI, *I Copialettere ecc.*, cit., p. 42, nota 2). L'interesse destato da Maffei per Grillparzer risulterà molto duraturo nel musicista. In una breve intervista del 1875, riportata dalla «Gazzetta Musicale di Milano» questi, dopo aver affermato di aver letto le opere del drammaturgo in traduzione e di essere stato colpito soprattutto dalla *Libussa* (tragedia postuma di Grillparzer, nella cui vicenda, ambientata a Praga, è adombrata – secondo il Mittner – la storia di Medea e Giasone), dichiarerà: «Avevo intenzione una volta di metter in musica uno dei suoi drammi, l'*Avola*. Il romantico dell'azione drammatica suscitò i miei sensi. Aveva già preparato uno schizzo. Ma è già tanto tempo. In prima linea mi attrasse la figura del Borotín, ma il testo è troppo romantico, ed il romanticismo diviene mostro in questo dramma (...)» (cit. in M. CONATI, *Interviste e incontri con Verdi*, cit., p. 116).

Ma non potrebbe essere Firenze la sede adatta per tentare il gran balzo? Per affrontare finalmente il massimo dei tragici, l'immenso Shakespeare? Già Verdi ha dovuto in più di un'occasione rimandare l'idea di trattare il suo *Re Lear* di cui, forse, anche in questa occasione si torna a parlare, dal momento che ne esiste già uno "schizzo" dettagliato⁽²¹⁾. Ma poi Maffei avanza l'idea di un altro soggetto, tratto sempre dallo Shakespeare maggiore, da un dramma tuttavia il cui intreccio, pur senza nulla perdere in potenza drammatica e in spettacolarità, è più breve e meno articolato e quindi di più facile adattamento alla versione musicale. Si tratta del *Macbeth*, una tragedia nella quale le passioni, allo stesso modo che nel *Lear*, sono approfondite nelle loro radici, in caratteri primitivi, in un'atmosfera fosca e avvincente. È questa forse la più potente delle tragedie shakespeariane, tanto è vero che lo Schlegel – precisa Maffei – riteneva che, dopo le *Eumenidi* di Eschilo, la musa tragica mai avesse prodotto "nulla di più grande né di più terribile"⁽²²⁾. Il *Macbeth* è inoltre una novità assoluta,

dal momento che in Italia non è mai stato rappresentato⁽²³⁾. C'è comunque una ragione ben più determinante nello spingere Maffei a consigliare a Verdi il *Macbeth*. Egli infatti, occupandosi della versione in italiano del *Teatro Completo* di Schiller ha dovuto pure interessarsi proprio del *Macbeth*, che il drammaturgo ha tradotto in tedesco (insieme a un altro testo shakespeariano, l'*Otello*) curandone poi l'allestimento scenico per il Teatro di Weimar⁽²⁴⁾. Verdi intravede dunque chiaramente i vantaggi di potersi valere ancora una volta, se deciderà di affrontare Shakespeare, dell'esperienza e dei consigli dell'amico traduttore. Scegliendo il *Macbeth* potrebbe inoltre contare anche sulla consulenza di un altro intimo amico, Giulio Carcano, che da qualche anno ha intrapreso – proprio su incoraggiamento e grazie all'appoggio editoriale del Maffei – la traduzione di tutto il teatro shakespeariano⁽²⁵⁾.

Maturano così, nella pace agreste di Recoaro, gli orientamenti ed i progetti per le prossime opere che il musicista dovrà affrontare e in particolare per quel-

21) Dopo averlo proposto, come si è visto, nel '43 per Venezia, Verdi era tornato sul *Re Lear* per una eventuale utilizzazione per Londra (cfr. p. 118). Il progetto del *Re Lear* sarà ripreso nel '48, e nel '50 il musicista affiderà al librettista Cammarano il dettagliato programma della tragedia. Ancora nel 1853 sarà Antonio Somma ad avere l'incarico di approntare, servendosi del medesimo schema, il libretto dell'opera. Il libretto di Somma sarà nuovamente considerato nel 1865 per un progetto per il San Carlo di Napoli, non realizzatosi. Curiosamente, quando nel 1868, dopo la morte del Somma, verranno pubblicate le *Opere scelte di Antonio Somma*, dedicate a Maffei (Cfr. p. nota 23, p. 93), Verdi non vorrà che il libretto del *Re Lear* vi venga incluso (C. OSBORNE, *Tutte le opere di Verdi*, cit., p. 77), pensando forse di poter avere ancora l'occasione di musicarlo (scriverà a Clara Maffei nell'estate del 1869: «(...) in quanto al *Re Lear* molti sanno che il povero Somma ne trasse per me un libretto, che ora o più tardi metterò in musica»). Probabilmente della tragedia il musicista tornerà a parlare con Arrigo Boito, ai tempi dell'*Otello*. Infine, intorno al 1895, Verdi offrirà tutto il «vasto materiale di studio per quel monumentale soggetto» al giovane Pietro Mascagni, il nuovo astro musicale a cui l'ottuagenario Maffei è stato particolarmente vicino nelle primissime prove (vedi nota 6, a p. 52) e che ha da poco rappresentato alla Scala il *Guglielmo Ratcliff* di Heine proprio nella versione di Maffei (P. MASCAGNI, *Verdi (ricordi personali)*, in: «La Lettura», Milano, gennaio 1931, pp. 4–8). Sembra il ricongiungersi di un lunghissimo arco alla cui estremità, più di 50 anni prima, c'era stato il suggerimento ed il concreto aiuto dell'amico traduttore, ormai scomparso. Per espresso desiderio del musicista tutto il materiale riguardante il *Re Lear*, sogno incompiuto di tutta una vita, sarà distrutto dopo la sua morte.

22) Cfr. *Nota preliminare a Macbeth*, tragedia di Guglielmo Shakespeare. *Turandot*, fola tragicomica di Carlo Gozzi. Imitate da Federico Schiller, e tradotte dal cav. Andrea Maffei, Le Monnier, Firenze, 1863.

23) La prima rappresentazione italiana, di Alamanno Morelli, avrà luogo nel 1849, nella traduzione di Giulio Carcano. Nel 1830 alla Scala era stato rappresentato un *Macbeth*, ballo mimico in 5 atti, del coreografo francese Louis Henry.

24) Si noti che Verdi musicerà (a parte il *Falstaff*) proprio i due drammi di Shakespeare di cui Schiller aveva curato l'allestimento per Weimar: il *Macbeth* appunto, e l'*Otello*, testi che Maffei traduce in italiano dal tedesco. A ciò si aggiunga che il musicista penserà anche alla possibilità di musicare *La Tempesta*, dramma che Maffei aveva cominciato a tradurre «nei suoi primi anni» ma che pubblicherà solo nel 1869 (Cfr. E. BENVENUTI, *Andrea Maffei poeta originale e traduttore*, cit., p. 53). Scrive Verdi il 7 marzo 1850 all'Escudier: «Sta nelle mie idee di musicare la *Tempesta*, come sta pure nelle mie idee di fare lo stesso dei principali drammi del gran tragico» (A. LUZIO – G. CESARI, *I Copialettere ecc.*, cit., p. 56).

25) Cfr. p. 61. Giulio Carcano (1812–1884), dedicando a Maffei la versione del *Giulio Cesare*, così scriveva: «(...) né io certamente, senza la scorta del tuo consiglio e del tuo squisito buon gusto, mi sarei messo alla difficile prova (...)». E in una lettera al De Gubernatis nel 1879: «La conoscenza e la dimistichezza col Maffei che ristampava il suo Schiller, mi animò al cimento di tradurre il teatro dello Shakespeare» (Cfr. *Lettere di Giulio Carcano alla famiglia ecc.*, cit., p. 284). Nel 1850 Carcano proporrà a Verdi di musicare l'*Amleto* nella sua traduzione e riduzione, ma il musicista ricuserà l'offerta, adducendo a motivi la difficoltà del testo e la scarsità di tempo a sua disposizione (Cfr. A. LUZIO – G. CESARI, *I Copialettere ecc.*, cit., p. 482).

la da proporre a Firenze. Nonostante le affermazioni di Verdi espresse per lettera alla contessa Morosini – che a Recoaro l'unico vantaggio è “di non dover e non poter fare musica” – di musica i due amici discutono invece molto, e non in termini vaghi bensì concentrando l'attenzione su alcuni ben precisi soggetti,

che vengono vagliati in tutti i particolari. Comunque tutto resta, per ora, a livello di possibilità; Verdi è fermamente deciso a godersi quest'ultimo scampolo di convalescenza e rimanda al suo ritorno a Milano ogni decisione, legata del resto anche alla ripresa dei contatti con impresari, librettista e cantanti.

La scelta del soggetto per Firenze

Il primo a dover tornare a Milano da Recoaro per affari che lo attendono è Maffei. Appena arrivato egli si reca da Emanuele Muzio per consegnargli una lettera di Verdi. E Muzio a Barezzi il 22 luglio:

“(...) Tutt’a prima ho preso paura vedendolo venire a casa mia solo, e mi credevo che fosse avvenuto qualche cosa di sinistro al signor Maestro; ma egli mi assicurò subito del contrario; e mi disse che il signor Maestro non torna che lunedì perché bisogna che finisca la cura del tutto; mi ha assicurato che ha cambiato quasi fisionomia, e che è diventato grasso, e che sta benone, e che le acque gli hanno giovato molto e fortificato lo stomaco; che ebbe un po’ di mal di gola, ma ne furono causa le lunghe passeggiate che facevano per le montagne, ed il sole fu quello che gli fece un po’ di male. Anche il signor Maffei si è rimesso bene, ed ha portato a casa della carne, come ne porterà anche il signor Maestro. Passando da Vicenza Maffei ha sentito l’*Attila*, il quale ha piaciuto molto; ma che l’esecuzione è cattiva assai (...)”⁽¹⁾.

Nessun riferimento, per ora, ai futuri impegni operistici del Maestro. E neppure ce ne saranno nella missiva che Verdi, alcuni giorni dopo il suo ritorno a Milano, scriverà alla contessa Clara a Clusone. Sol tanto accenni ad amicizie comuni, alla visita attesa del padre, al gran caldo che ha quasi spopolato la città, e infine a Maffei e alle chiacchiere che circolano su una sua supposta vincita al gioco:

“(...) Maffei sta abbastanza bene e credo che quanto le hanno raccontato su quella vincita (se pur la notizia non viene da persona sicura) sia una favola. Era quella vincita troppo forte perché non se ne sentisse parlare. È vero che per me tutto ciò che riguarda questo è tenuto con altissimo segreto, ma nonostante

l’avrei saputo (...). Di salute non sto né bene né male: sto come prima d’andare a Recoaro. Ed Ella? io spero di vederla presto quieta d’animo. Non sarà difficile trovare alla bella Venezia l’appartamentino per lei (...)”⁽²⁾.

Ma di lì a due giorni, il 3 agosto, una successiva lettera a Clara ci fa sapere che Verdi sta tornando a occuparsi degli impegni professionali che l’attendono e che le conversazioni informali di Recoaro si avviano ad avere uno sbocco concreto: Maffei, per quanto piuttosto reticente con l’amico riguardo la vita privata (certamente proprio perché lo sa in costante rapporto epistolare con la ex-moglie) sembra disposto a mettere la sua esperienza ancora una volta al servizio del musicista e, in questo caso, non più soltanto come anonimo, discreto consigliere, bensì sul piano di una esplicita collaborazione:

“(...) La mia salute va bene abbastanza: a momenti comincerò a scrivere e vedremo come reggerà lo stomaco. Aspetto fra giorni il Lumley e questo sarà un fastidio di più. Maffei sta bene: nulla altro di Lui posso dirle, perché per me è tutto nascosto sotto un segreto inscrutabile. Non è difficile che egli faccia per me un libretto: i *Masnadieri* (...)”⁽³⁾.

L’argomento dell’opera per Firenze non è però ancora stabilito. I soggetti possibili sono gli stessi di cui Verdi e Maffei hanno evidentemente approfondito caratteristiche e difficoltà durante la cura delle acque di Recoaro. “Il signor Maestro si occupa del libretto per Firenze; i soggetti sono tre: l’*Avola*, i *Masnadieri* e *Macbeth*”, comunica Muzio a Barezzi il 13 agosto. La scelta tra uno di essi dipenderà in buo-

1) L. A. GARIBALDI, cit., p. 254.

2) Lettera del 1 agosto 1846, in: A. DI ASCOLI, *Quartetto ecc.*, cit. – Clara si accinge a tornare a Milano ed ha chiesto a Verdi di procurarle un posto in albergo, in attesa di sistemarsi in una nuova abitazione, che troverà in Contrada del Giardino (poi via Manzoni) dove si riaprirà il suo salotto. Nell’albergo Bella Venezia, in piazza S. Fedele, alloggerà in seguito per più di 30 anni Andrea

Maffei durante i frequenti soggiorni che farà a Milano dopo aver stabilito la sua residenza a Riva del Garda. E in una stanza di questo albergo egli morirà nel 1885, assistito dall’amico medico Andrea Verga e dal fedele domestico Luigi. Il proprietario dell’albergo, Enrico Galli, sarà ricordato da Maffei nel suo testamento «per le tante cortesie che mi ha per lungo tempo usate nella sua locanda».

3) A. DI ASCOLI, *Quartetto ecc.*, cit.

na parte dalla disponibilità dei cantanti: “Se avrà Fraschini farà l’*Avola*, se invece di Fraschini gli danno Moriani, come sembra, allora fa il *Macbeth* (...)”⁽⁴⁾.

Una settimana più tardi Verdi, che ha ripreso i contatti con l’impresario del Teatro La Pergola Lanari, gli scrive:

“(...) Il tempo stringe e bisogna pur decidere qualche cosa: per fare un lavoro di qualche importanza i mesi che ci restano sono appena sufficienti⁽⁵⁾. Orbene, s’hai fissato e stabilito il contratto con Fraschini, niente di meglio, allora farò uno dei due soggetti che t’accennai: nel caso che non abbia fissato Fraschini io non voglio arrischiarmi con altri tenori, né voglio tremare per gli altri: così ho in vista di trattare un soggetto in cui si possa risparmiare il tenore. In questo caso avrei bisogno assolutamente dei due artisti che ti nomino: *la Loewe e Varesi*. Varesi è il solo artista attuale in Italia che possa fare la parte che medito, e per il suo genere di canto, e per il suo sentire, ed anche per la stessa sua figura (...). Il soggetto non è né politico né religioso: è fantastico (...). Presto presto rispondimi a posta corrente, e fa che tutte le mie cure, i studii fatti per questi maledettissimi soggetti non restino infruttuosi”⁽⁶⁾.

Dietro le parole di Verdi già si può intravedere un orientamento ben preciso, spia di un’ormai operante predilezione verso uno in particolare dei tre soggetti in ballottaggio. Lo conferma di lì a poco Muzio il quale, abbandonando la prudente riservatezza del Maestro riguardo l’argomento, esplicita che, se Felice Varesi sarà disponibile, l’opera che Verdi scriverà sarà il *Macbeth*:

“(...) Adesso tutto dipende da una risposta di Varesi; se Varesi accetta di cantare nella Quaresima a Firenze, allora scrive il *Macbeth*, ove vi sono due sole parti principali: Cordelia e Macbeth: la Löwe e Varesi; le altre sono seconde parti. Nessun attore, al presente, in Italia può fare più bene il *Macbeth* di Varesi”.

4) L. A. GARIBALDI, cit., p. 258.

5) «Fatto più unico che raro: Verdi sollecita un impresario e si preoccupa d’aver poco tempo a disposizione! C’è qualcosa di nuovo per aria», nota Massimo Mila (M. MILA, cit., pp. 255–256).



Francesco Maria Piave. Incisione. Archivio Ricordi, Milano.

E subito dopo, per cercare di giustificare a Barezzini la scelta di Varesi: “Forse egli dirà che suona, e questo non fa niente perché la parte sarebbe tutta declamata, ed in questo vale molto.”⁽⁷⁾ Parole, queste ultime, che dimostrano ulteriormente come Verdi abbia già ben chiaro in mente, ancor prima di essere certo di poter trattare quel soggetto, che la nuova opera dovrà essere qualcosa di veramente diverso.

In realtà lo stesso musicista, qualche giorno prima, ha finalmente svelato anche a Piave che “forse” l’opera che faranno insieme sarà il *Macbeth*:

“Tieni pure i tuoi soggetti: sono stanco dei soggetti soliti. Io voglio fare una cosa che non voglio si giudichi dopo una sera è bella è brutta... nò nò, amo che si quistioni un pezzo; d’altronde

6) A. LUZIO – G. CESARI, *I Copialettere ecc.*, cit., pp. 25–26.

7) L. A. GARIBALDI, cit., pp. 261–262.

de poi ho in mira di trattare soggetti che con poche aggiunte possano essere adattati anche alla grand Opéra...

Forse forse, (ma silenzio!) faremo il *Macbet*.

Se Lanari mi seconda lo faccio! Coraggio!

L'impresa è gigantesca! Che importa? O sbalordire o farsi ammazzare! Coraggio. Silenzio per ora! Stà pronto perché potrebbe darsi che in uno di questi giorni ti mandassi lo sbozzo, e bisognerebbe lavorare subito!... Per Dio che soggetto colossale! Quante novità!... Quanta poesia! ... Che parte per la Love!⁽⁸⁾. *Domedio* non potrebbe crearne uno migliore...

Basta!... Da qui a pochi giorni sarà tutto deciso!"⁽⁹⁾

C'è, nelle parole di Verdi, la lampante anticipazione dell'ardua battaglia ch'egli è pronto a combattere su tutti i fronti per quello che diverrà "uno dei più straordinari ed audaci esperimenti teatrali da lui mai realizzati nel corso dell'intera sua carriera artistica"⁽¹⁰⁾.

Appena possibile si mette egli stesso in contatto con Varesi e, avuta l'assicurazione della sua disponibilità, immediatamente si preoccupa di far pervenire a Piave lo "schizzo" del *Macbeth*, già steso, senza dubbio, assieme all'onnipresente Maffei. In realtà non si tratta, in questo caso, del solito più o meno dettagliato riassunto, ma della trama completa in prosa del dramma, interamente tagliata per la scena e in attesa solo dei versi del librettista⁽¹¹⁾:

"Eccoti lo schizzo del *Macbet*. Questa tragedia è una delle più grandi creazioni umane!... Se noi non possiamo fare una gran cosa cerchiamo di fare una cosa almeno fuori del comune. Lo schizzo è netto: senza convenzione, senza stento, e breve. Ti raccomando i versi che essi pure siano brevi: quanto più saranno brevi e tanto più troverai effetto. Il solo atto primo è un po' lunghetto ma starà a noi tenere i pezzi brevi. Nei versi ricordati bene che non vi deve essere parola inutile: tutto deve dire qual-

che cosa, e bisogna adoperare un linguaggio sublime ad eccezione dei cori delle streghe: quelli devono essere triviali, ma stravaganti ed originali.

Quando avrai fatta tutta l'introduzione ti prego di mandarmela, la quale è composta di piccole quattro scene e può stare in pochi versi. Una volta fatta questa introduzione io ti lascerò tutto il tempo che vorrai perché il carattere generale e le tinte le conosco come se il libretto fosse fatto. Oh ti raccomando non trascurarmi questo *Macbet*, te ne prego inginocchiato, se non altro, curalo per me e per la mia salute che ora è ottima ma che diventa subito cattiva se mi fai inquietare... Brevità e sublimità..."⁽¹²⁾.

È tema controverso, tra gli studiosi verdiani, se il testo affidato a Piave sia stato redatto o meno sulla falsariga della versione di Maffei del testo schilleriano del *Macbeth*⁽¹³⁾. Non pochi sono i critici che si sono trovati allineati su questa tesi; così ad esempio il Baldini, il Baldacci, ed in particolare il Noske⁽¹⁴⁾. Altri invece propendono nel ritenere che Verdi abbia avuto come riferimento la versione in prosa del *Macbeth* di Carlo Rusconi⁽¹⁵⁾. Daniela Goldin, specialmente, spende pagine e pagine della sua minuziosissima analisi nel cercar di dimostrare, con una pervicacia veramente singolare, come fonte esclusiva di Verdi sia proprio la versione del Rusconi⁽¹⁶⁾, la quale avrebbe addirittura fornito al musicista l'idea stessa di trattare il tema, e inoltre tutto l'abbozzo della tragedia e tutte le indicazioni successive per il librettista. Non ci sembra proprio il caso di analizzare, né peraltro di cercar di sminuire la pur meritoria fatica della Goldin, dal momento che sembra voler ignorare completamente che a fianco di Verdi in ogni momento della genesi del *Macbeth* c'è un letterato come Maffei. Essa infatti porta alle estreme conse-

8) Sofia Loewe, soprano, è stata la prima interprete di Elvira nell'*Ernani* e di Odabella nell'*Attila*.

9) E. BAKER, *Lettere di Giuseppe Verdi a Francesco Maria Piave*, cit., p. 152.

10) F. DEGRADA, *Lettura del «Macbeth» di Verdi*, in: «Studi Musicali», VI, 1977, Olschki, Firenze, 1977, p. 208.

11) F. ABBIATI, cit., II, p. 412.

12) Lettera del 4 settembre 1846, in: F. ABBIATI, cit., I, p. 643.

13) Cfr. p. 136.

14) F. NOSKE, *Schiller e la genesi del «Macbeth» verdiano*, in: «Nuova Rivista Musicale Italiana», X, 1976, pp. 196 – 203. Il Noske tende a dimostrare, con

esempi presi sia dal libretto che dalla musica, che nella partitura del *Macbeth* c'è la prova che Verdi seguiva Schiller anziché Shakespeare.

15) W. SHAKESPEARE, *Teatro completo*, tradotto da Carlo Rusconi, Tip. La Minerva, Padova, 1838.

16) D. GOLDIN, *Il Macbeth verdiano: genesi e caratteri di un libretto*, in: *La vera Fenice ecc.*, cit. – Già Karl Gerhartz aveva peraltro individuato, fin dal 1968, nella versione del Rusconi un possibile ausilio per la stesura della «selva» del *Macbeth* (L. K. GERHARTZ, *Die Auseinandersetzungen des Jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama*, cit., p. 317).

guenze la propensione, non solo sua comunque, a voler considerare il Verdi del primo *Macbeth* (ma anche quello dell'abbozzo del *Re Lear* e quello dei *Due Foscari*) come completamente autonomo sia nella scelta degli autori che nella lettura dei testi e in tutte le successive fasi della genesi dei relativi libretti.

Ma la presenza del Maffei, inveterato mentore di giovani talenti, è un fattore difficilmente eliminabile nell'intero processo di scelta e ideazione del *Macbeth*. Per cui diviene quasi irrilevante persino la dibattutissima questione della derivazione o meno dell'abbozzo sceneggiato del dramma (e del successivo libretto) dalla versione maffeiana di Schiller. Essa non si può completamente escludere perché, sebbene la pubblicazione risulti più tarda¹⁷⁾, è possibile che Maffei, occupato nella versione integrale del *Teatro* schilleriano, avesse già tradotto dal tedesco anche *Macbeth*. Ma ciò non ci sembra davvero, almeno da questo punto di vista, essenziale. Dovrebbe essere invece più importante analizzare quanto altre ben più intrinseche caratteristiche della rielaborazione del dramma shakespeariano operata da Schiller per il Teatro di Weimar agiranno sul *Macbeth* verdiano. Così ad esempio la rafforzata tragica consapevolezza della propria colpa da parte del protagonista, o ancora l'accentuazione del ruolo delle streghe, non solo

quali mitiche e profetiche rappresentanti del fato, ma anche quale metaforica materializzazione di interni fantasmi. E inoltre rendersi conto di quali e quante peculiarità della drammaturgia schilleriana transitino fin dall'inizio, attraverso il traduttore Maffei, nelle intenzioni drammatiche di Verdi.

In quanto poi alle versioni di Shakespeare di cui Maffei può disporre e mettere a disposizione del musicista (ma anche e soprattutto di Giulio Carcano che, ricordiamolo, ha intrapreso la versione dell'opera completa di Shakespeare sotto la sua guida) non sono certo poche. E non è per nulla da scartare la possibilità che proprio quella di Rusconi, per il fatto d'esser in prosa, possa essere stata da lui ritenuta la più atta a servire per il canovaccio del libretto. Del resto Maffei conosce Rusconi¹⁸⁾ e i loro nomi saranno associati, più tardi, in una più volte ristampata edizione del *Teatro* schilleriano¹⁹⁾. Vicino da lunga data a Maffei è – come abbiamo visto – anche un altro traduttore del *Macbeth*, Giuseppe Nicolini²⁰⁾, che già è stato citato, insieme a Rusconi, quale traduttore di Byron. Ma ancora più intrinseco al letterato trentino è, per antica amicizia familiare, un altro giovane poeta e traduttore, Giunio Bazzoni, ardente mazziniano, di cui Maffei scriverà, dopo l'immaturatione e tragica morte, una breve biografia, *Della vita e degli*

17) Il *Macbeth* verrà pubblicato nel 1863 da Le Monnier. Nella *Nota preliminare* Maffei dice: «(...) Questa tragedia fu già resa italiana in prosa e in verso da lodati scrittori; ma la traduzione del mio illustre amico Giulio Carcano, per diligente fedeltà e per bellezza di stile e di verso, a tutte è superiore. Parrà dunque cosa stranissima ed uno spreco di tempo l'avermi dato ad un lavoro così ben conosciuto. Dirò nondimeno a mia discolpa che non tradussi il *Macbeth* sull'originale inglese, ma sulla libera traduzione che ne fece Federico Schiller destinata al teatro di Weimar. Se una penna qualunque, tranne quella dello Schiller, avesse osato di alterare, omettere, aggiungere un solo concetto a questo miracolo di tragedia, sarebbe stata una profanazione. Ma chi ardirebbe dar tale accusa al sommo tragico alemanno, che se a lui non si appaja del tutto, gli va di poco lontano? Mi parve adunque di presentare un pascolo alla dotta curiosità degli Italiani, i quali, confrontando la mia traduzione con quella di Giulio Carcano, entrambe fedeli ai loro testi, potranno vederne i passi (e sono ben pochi) nei quali ha stimato lo Schiller di modificare l'originale».

18) Il nome di Rusconi invece – e ciò è abbastanza significativo – non appare mai nei carteggi verdiani, se si esclude un unico accenno (ma nel 1886!) in una

lettera relativa all'*Otello* e solo per comunicare al librettista Arrigo Boito che la versione di Rusconi, confrontata con l'originale, con la versione di Hugo e con quella di Maffei, risultava «non esatta» (*Carteggio Verdi – Boito*, a cura di M. Medici e M. Conati, Istituto di Studi Verdiani, Parma, 1978, vol. I, p. 103). Eppure la Goldin, nella sua unilaterale ricostruzione, ne deduce che «anche per 'inventare' quell'opera Verdi era ricorso alla sua traduzione preferita» (D. GOLDIN, *Il Macbeth verdiano ecc.*, cit., pp. 273 – 274).

19) *Teatro* di Federico Schiller interamente tradotto da Andrea Maffei e Carlo Rusconi; con annotazioni e commenti di G. De Stefano. 1ª edizione napoletana, Rossi, Napoli, 1856 (altre edizioni: Napoli, 1860; Napoli, Bideri, 1909; Napoli, 1913). Le versioni dei drammi sono di Andrea Maffei mentre di Rusconi è il *Saggio sulla vita e le opere di Federico Schiller* (pp. III – XXVIII). Sono compresi nel volume, sempre nella versione di Maffei, *Dell'uso del Coro nella Tragedia, Piano e Frammenti dei Cavalieri di Malta e Lettere sul Don Carlo* (tolte dal «Mercurio germanico» del 1788).

20) *Macbeth*, tragedia di Guglielmo Shakspeare recata in italiano da Giuseppe Nicolini, Bettoni, Brescia, 1830.

scritti di Giunio Bazzoni⁽²¹⁾. Il Bazzoni ha pubblicato nel 1830, insieme a Giacomo Sormani, presso l'editore Ferrario di Milano tre volumi di *Opere* di Shakespeare che comprendono il *Re Lear*, il *Macbeth*, la *Tempesta*, l'*Otello*, il *Sogno di una notte di mezza estate*, *Romeo e Giulietta*, ed è probabile che Maffei tenga presenti anche le sue versioni per i suggerimenti a

Verdi prima, e in seguito nei sostanziali interventi che effettuerà sul libretto dell'opera.

Bisogna poi aggiungere che non è neppure escluso che Maffei possa servirsi direttamente delle versioni shakespeariane dello Schlegel, che in area tedesca era considerato, senza confronti, il miglior traduttore e divulgatore del grande tragico inglese.

21) Sul Bazzoni cfr. G. SOLITRO, *Un poeta inedito del Risorgimento (nel I centenario dello Spielberg)*, in: «Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova», XXXVIII, 1922; R. BARBIERA, *Un poeta dello Spielberg: Giunio Bazzoni*, in: *Figure e figurine del sec. XIX*, Treves, Milano, 1921, pp. 174 – 186.

“S. Andrea ha aiutato te e me...”

La sicurezza di potersi valere dell'esperienza e della consulenza dell'amico Maffei lungo tutta la preparazione del *Macbeth* non è da sottovalutare quando si voglia comprendere con quale animo Verdi si accinga ad affrontare per la prima volta un autore nei confronti del quale avrà durante tutta la vita un reverenziale timore. Ma l'affermazione fatta da qualcuno che egli non abbia, in questo momento, un interesse particolare per Shakespeare o che addirittura il suo incontro con questo autore sia poco più che casuale⁽¹⁾ è senz'altro infondata. Anche prescindendo dalla frequentazione del Maffei, e del Carcano, Verdi, lo abbiamo visto, è già stato ripetutamente tentato dal *Re Lear* e ha già pensato ad altri testi shakespeariani. Quanto all'accusa rivoltagli di non conoscere Shakespeare, basti citare la sua risentita reazione alle insinuazioni di un critico apparse su un giornale francese nel 1865, quando il *Macbeth*, in nuova versione, sarà ripreso a Parigi: “Hanno un gran torto. Può darsi che io non abbia reso bene il *Macbeth* ma che io non conosco e non sento Shakespeare no, per Dio, no. È un poeta di mia predilezione, che ho avuto tra le mani dalla mia prima gioventù e che oggi leggo e rileggo continuamente”⁽²⁾.

Come ben ha intuito Massimo Mila, “Tutto si può dire sull'inadeguatezza dei mezzi artistici e culturali con cui Verdi affronta il *Macbeth*, ma non che vi si sia accinto sbadatamente, senza misurare la grandezza dell'impresa”⁽³⁾. In effetti Verdi è forse il primo musicista in ordine di tempo che – lo ribadiamo – dimostri di affrontare un testo classico perfettamente conscio dell'importanza del dramma che sta per

musicare. E ciò è, nell'ottica del nostro assunto, ancor più significativo.

Dal momento in cui incarica Piave di stendergli il libretto sulla trama sceneggiata inviatagli, Verdi incentra tutto il suo interesse sulla realizzazione della nuova opera. Le capacità, e soprattutto la pazienza, del librettista saranno per mesi messe a dura prova dalle incessanti, meticolose, esigenti osservazioni del musicista; dalle imposizioni, dai rimbrotti, dal continuo obbligarlo a fare e a disfare. Mai Verdi si è dedicato con tanta passione a un'opera. Sembra esserci in lui un'ansia di superamento dei vecchi schemi melodrammatici, compresi i propri, e ciò investirà – come vedremo – ogni aspetto della preparazione dell'opera, attraverso un'attività registica tesa a non trascurare alcun particolare.

Intanto, mentre si accinge a valersi ancora, sul concreto, della competenza culturale di Maffei, egli è idealmente vicino anche alla contessa Clara, tuttora tra le colline di Clusone. In una lettera del 12 settembre – continuando a far da tramite tra i due coniugi separati – le ha promesso tra l'altro di occuparsi, in vista del prossimo trasferimento di lei nel nuovo appartamento di Milano, dell'eventuale acquisto presso il marito di alcuni oggetti d'arredamento:

“Maffei partiva jeri mattina pel Tirolo né io l'ho visto che l'altra sera appena ritornato da una corsa di due giorni a Varese, quando non avevo ancora letto la carissima sua, quindi non ho potuto eseguire la Sua commissione. Il cembalo è caro assai ed a poco più di quel prezzo si compera nuovo, così del bigliardino se ha costato 300£ nuovo non può valerne 270 vecchio. Il mio

1) Forse per primo il Bellaigue: «La première rencontre du poète et du musicien ne fut qu'une rapide entrevue, et encore!» (C. BELLAIGUE, *Verdi*, Laurens, Paris, 1912, p. 25). Ma anche il Baldini: «La ragione determinante per cui Verdi si decise a mettere in musica un *Macbeth* (...) non fu per nulla legata a un suo interesse particolare per la tragedia di Shakespeare, ma essenzialmente alla scelta di un cantante (...). Parlare dell'incontro – e, addirittura, del primo incontro –

tra Verdi e Shakespeare, in queste condizioni, è affatto assurdo. Si trattò, tutt'al più, d'un incontro con Andrea Maffei» (G. BALDINI, *Abitare la battaglia*, Garzanti, Milano, 1970, p. 121).

2) Lettera a Léon Escudier, da Busseto, del 28 aprile 1865, in: A. LUZIO, *Carteggi verdiani*, cit., vol. IV, p. 159.

3) M. MILA, cit., p. 257.

parere su questo sarebbe (se Ella lo può) lasciare in libertà tutto perché mi pare che non è decoroso far osservazioni sul prezzo, e d'altra parte sarebbe cosa ridicola pagare di più di quello che valgono. Del resto, dietro una sua risposta, parlerò a Maffei in quel modo che Ella mi indicherà. S'assicuri che se appena lo potrò darò una corsa a Clusone, ma Ella non può immaginarsi quante cose abbia da fare qui e che finché non abbia fissato cosa scriverò a Firenze e finché non sia venuto Lumley a Milano non mi posso muovere (...)⁴⁾.

E il 26 settembre:

"(...) Le mie faccende sono ormai finite, e finito è pure il mio carteggio maledettissimo con Firenze che m'ha impedito di venire a Clusone. A Firenze farò il *Macbeth* ed i *Masnadieri* li farò per l'opera di Lucca. Maffei è tornato sabato sera e sta bene (...)"⁵⁾.

Dalle parole di Verdi risulterebbe dunque che gli accordi definitivi con Lanari per il *Macbeth* sono stati sanciti non prima della metà di settembre, e che contemporaneamente si è concretata la decisione di destinare a opera per Londra i *Masnadieri*, per i quali Maffei ha deciso finalmente di uscire allo scoperto come librettista ufficiale, mettendo a tacere, per compiacere l'amico musicista, remore e scrupoli letterari. Ma di ciò in particolare e anche del carteggio di Verdi con Lucca e Lumley sull'opera per Londra ci occuperemo più oltre.

Nel frattempo Verdi ha ricevuto dal librettista Piave i versi, richiesti urgentemente, dell'Introduzione e poi anche la cavatina di Lady Macbeth e il duetto tra Macbeth e Banco. E comincia ad investire il librettista con le sue lettere zeppe di critiche, avvertenze e raccomandazioni. Le osservazioni (volte soprattutto a ottenere un linguaggio conciso e signifi-

cante in cui – come già richiesto al momento dell'inizio dello "schizzo" – "tutto deve dire qualche cosa") sono talmente circostanziate, persino nelle indicazioni metriche⁶⁾, che è veramente difficile non immaginare che ci sia, dietro, l'intervento di Maffei, la cui collaborazione è da ritenersi quindi operante, contrariamente a quanto si vuole credere, durante tutta la gestazione dell'opera:

"Ricevo la cavatina che va meglio dell'Introduzione. Nonostante come sei sempre prolisso!! per esempio la lettera che legge Lady sono propriamente parole in verso: poca energia nel resto del recitativo – e pochissima nella prima quartina dell'adagio – il verso '*viene su questo core*' è così comune che toglie tutta l'energia della strofa: la cabaletta va bene: coreggi addunque di questo pezzo la lettera che si può accorciare senza nulla omettere: troppe parole hai adoperato per esprimere '*Ma tu abbastanza non sarai malvaggio...*' troppe parole anche: '*Chi a congiurarsi non si sente forte e vi si addentra infamia aspetti e morte.*' Le stesse cose con uno stile più elevato si dicono con metà parole! Aggiustami anche la prima quartina dell'adagio etc. ...In quanto all'Introduzione bisogna fare molte cose. Le prime strofe delle streghe devono per aver carattere essere più strane: io non ti so indicare il modo ma so che così non sono belle: per esempio se tu avessi fatti tanti versi tronchi tutti forse forse era meglio, insomma sperimenta e trova il modo di fare della poesia bizzarra, almeno nella prima strofa l'ultima strofetta può andar bene facendo una sola quartina (ABBA SEMPRE IN MENTE DI DIR POCHE PAROLE...POCHE PAROLE...POCHE MA SIGNIFICANTI) dopo accorcerai più che potrai il tempo di mezzo e ridurrai a versi endecasillabi i tre saluti delle streghe. Riduci con sei versi per cadauno il duetto tra Macbeth e Banco e leva cioè tutti quei versacci che t'ho indicato nell'altra mia. (TI RIPETO POCHE PAROLE). Se io dovessi levare via tutte le parole che dicono niente e che son fatte soltanto per la rima o per il verso bisognerebbe levarne un buon terzo: da questo capirai se lo stile è conciso come dovrebbe essere.

Prima d'andar avanti ti prego d'aggiustarmi questi due pezzi e fa in modo che io non abbia da credere questo lavoro buttato là

4) A. DI ASCOLI, *Quartetto ecc.*, cit.

5) Id.

6) Le minuziose prescrizioni metriche, accompagnate dall'invio di brani già verseggiati, caratterizzano tutta la corrispondenza con Piave sul *Macbeth* a par-

tire dalla fine di settembre 1846 fino al gennaio dell'anno seguente. Cfr. al proposito F. ABBIATI, cit., I, pp. 664 ss. –L'insistenza sulla versificazione, che non stupirà più di tanto nel Verdi maturo, è piuttosto inconsueta nel musicista durante questi primi anni.

tanto per finirlo come mi pare di vedere finora. Dell'ultima aria ti rimando le cancellature dei versi che vanno più concisi e più belli... Del pezzo che hai mandato prima bisognerebbe che cancellassi quasi tutto sicché pensa tu ad accomodare e finire questi pezzi prima d'andare avanti onde io possa cominciare a scrivere... STILE CONCISO!...POCHE PAROLE...hai capito?...(...)"⁽⁷⁾

Verso la metà di ottobre il musicista comincia a occuparsi anche della messa in scena e poi, man mano che il lavoro sull'opera procede, di tutti i più minuti particolari della regia, con dettagliate istruzioni non solo al librettista ma anche all'impresario, allo scenografo, agli interpreti. "Verdi è sulle tracce del *Gesamtkunstwerk*, l'opera d'arte totale" dice Mila nella sua precisa e sensibile analisi del *Macbeth* "e di quel nuovo modo di canto che un giorno Arnold Schönberg chiamerà *Sprechgesang*. Perché su queste due direttive si svolge lo sperimentalismo verdiano nel *Macbeth*: la conquistata convinzione che nel melodramma non contano solo la musica e la parola, ma tutti i mezzi scenici concorrono al risultato artistico e debbono essere coordinati in un unico atto creativo; e una nuova concezione della vocalità (...): il canto nutrito della parola, di quella che un giorno Verdi chiamerà, con definizione definitiva, 'parola scenica'"⁽⁸⁾.

Le sue lettere ai cantanti sono, sotto questo secondo aspetto, quanto mai illuminanti dell'importanza che il musicista vuole assegnare proprio al valore espressivo della parola. Scrive infatti a Marianna Barbieri Nini, che ha sostituito Sofia Loewe, impossibilitata a sostenere la parte di Lady Macbeth perché in cattive condizioni di salute⁽⁹⁾:

"Prima di tutto il carattere è risoluto, fiero, drammatico estremamente. Il soggetto è preso da una delle più grandi tragedie che vanti il teatro ed io ho cercato di farne estrarre tutte le posizioni con fedeltà, di farlo verseggiare bene... e di fare della musica attaccata, il più che poteva, alla parola e alla posizione; ed io desidero che questa mia idea comprendano bene gli artisti, in somma desidero che gli artisti servano meglio il poeta che il maestro".

E qualche giorno più tardi a Felice Varesi:

"Io non cesserò mai di raccomandarti di studiare bene la posizione, e le parole; la musica viene da se. Insomma ho più piacere che servi meglio il poeta del maestro"⁽¹⁰⁾.

Tra la fine di dicembre e il gennaio 1847 si infittiscono anche gli avvertimenti all'impresario Lanari. In una lettera del 21 gennaio Verdi gli scrive di aver parlato col Sanquirico, autorevole scenografo della Scala, e che questi gli ha suggerito l'uso della "fantasmagoria" nel terzo atto delle apparizioni. Gli promette poi di fargli avere, entro la settimana, "tutto il terzo atto, il principio del quarto, il libretto terminato e spero anche i figurini". In quanto ai "figurini" – prosegue Verdi – "puoi esser certo che saran fatti bene, perché ho mandato a prenderne diversi a Londra, ho fatto consultare da letterati di primissimo ordine l'epoca e i costumi, e poi saranno eseguiti da Hayez e dalli altri della Commissione"⁽¹¹⁾ ecc. ecc."⁽¹²⁾.

Certamente coglie nel segno l'Abbiati quando dice: "Andrea Maffei – siamo pronti a scommetterlo – e forse lo stesso Carcano, erano stati 'i letterati di primissimo ordine', consultati da Verdi per le meti-

7) Lettera del 22 settembre, in: F. ABBIATI, cit., I, pp. 644–645.

8) M. MILA, cit., p. 258. All'analisi del Mila rimandiamo per un approfondimento della genesi dell'opera.

9) Cfr. la lettera del Muzio del 2 novembre 1846: «La Loewe si ritira dalle scene. Essa è apparsa a Firenze nell'*Ernani*, nel quale ha fatto fiasco. Essa era gravida ed ha voluto abortire, e dicesi questo essere stato causa di avere perduta quasi la voce (...). Invece canterà la Barbieri» (L. A. GARIBALDI, cit., pp. 289–290).

10) Le lettere alla Barbieri Nini e a Varesi sono scritte, rispettivamente, il 2 e il 7 gennaio 1847. Cfr. M. CONATI, *Aspetti della messinscena del «Macbeth» di Verdi*, in: «Nuova Rivista Musicale Italiana», III, 1981, pp. 395–396.

11) Si riferisce alla Commissione di consulenza scaligera, di cui Hayez fa parte (Cfr. nota 6, p. 100). La Commissione deve vigilare, come si è detto, sulla qualità degli allestimenti scenici e soprattutto sul «decoro» dei figurini.

12) Edita in: JARRO, *Memorie d'un impresario Fiorentino*, Firenze, 1892, p. 141.

edy. ~~Si~~ partira!
 Mac. ^{Soriani.}
 edy. ~~Non mai ^{ripetendo il medesimo} ~~gl'indomani~~ ^{il sole} ~~non mai~~ ^{domani}~~
 Mac. ~~che parli ^{la trachia} ~~il sole~~ ^{un tal} ~~domani~~~~
 edy. ~~(commossa)~~ ~~Non intendi?~~
 Mac. ~~Intendo, intendo!~~ ^{ov}
 edy. ~~E bene?~~
 Mac. E pe falipe il colpo?
 edy. ~~Non fallira' ^{tu non tremi} ~~je non ~~temete~~~~~~ ^{lieti pari che a poco}
 Mac. ~~lieto or lo vien~~ ^{Il Re}
 edy. ~~je vien or lieto~~ ^{ad incontrar con me.}
~~Come in castello~~ ~~di Macbeth~~ ~~colpato~~ ~~liberato~~ ~~caldo~~
~~Scena IX~~ ~~Cena~~ ~~Notte~~
 Macbeth. ~~È un jorno~~ ^{l'appa la sposa mia del}
 edy. ~~i avventa~~ ^{che} ~~che~~ ^{lo sostien vo}
 Mac. ~~la notturna~~ ^{la notte} ~~la notte~~ ^{la notte}
 Un rintocco di squilla a me lo avvisi. / ^{il povero povero}

Scena X.

Scena XI

Mi si affaccia un pugnol?!... l'elja a me volta?!...
 Se larva non sei tu ch'io ti brandisca... ^{il mio povero}
 Mi sfuggi. eppur ti veggio! ^{il mio povero}
 Olco, parquigno la tua larva imiga! ^{il mio povero}
 Ma, nulla esiste ancor... Il sol pensiero ^{il mio povero}
 che ravvolge il delitto è che m'affanna ^{il mio povero}
 Dopo mi mualga, m'atterisce, m'agasma! ^{il mio povero}

colose prescrizioni scenografiche al Lanari, poetiche al Piave, drammatiche al Varesi, pittoriche all'Hayez e storiche, tramite Ricordi, al Perrone direttore di scena. In quanto all'Hayez, in particolare, questi aveva direttamente attinto al pozzo di sapienza del Maffei le cognizioni che potevano servirgli per i figurini⁽¹³⁾.

Intanto, mentre procede il faticoso tentativo di Piave di conformarsi, correggendo e riscrivendo, alle indicazioni mai come ora esigenti ed imperiose del musicista, corrispondentemente si fa sempre più strada in Verdi la convinzione che tutta la buona volontà del librettista non sia sufficiente ad adeguare le sue capacità all'altezza dell'argomento e ai risultati che devono essere raggiunti. "Vicino l'Hayez, vicinissimo il Maffei a Verdi, che largamente si vale di entrambi, assai lontano, troppo lontano da Verdi si dibatteva invece, con i settenari, gli ottonari e gli endecasillabi Checco Maria Piave, lo sgobbone di tre cotte" conclude ancora l'Abbiati, nella sua colorita ma acuta analisi⁽¹⁴⁾.

A un certo punto Verdi, impaziente, comincia a spedire egli stesso al librettista i versi e, ancora, l'avverte che "per non perdere tempo" ha già, su quei versi che gli manda, fatto la musica. E alla fine, il 21 gennaio (lo stesso giorno in cui scrive a Lanari annunciandogli di aver quasi terminato il lavoro sull'opera) gli fa sapere, in modo piuttosto crudo, che ha dovuto ricorrere, anche per il libretto, a "S.Andrea" Maffei:

"Oh certamente tu non hai nissun torto salvo quello d'avermi trascurato in modo incredibile questi due ultimi atti. Pazienza! S.Andrea ha aiutato te e me; e me più ancora perché se devo parlarti francamente, io non avrei potuto metterli in musica, e tu vedi in quale imbarazzo mi sarei trovato. Ora tutto è acco-

modato cambiando però quasi tutto. Manderò io il libretto a Lanari ed ora non c'è bisogno delle tue ordinazioni (...)"⁽¹⁵⁾.

Dal momento in cui Verdi ha messo Piave di fronte al fatto compiuto il lavoro appare avviarsi con grande celerità alla conclusione. Il 18 gennaio Muzio ha informato Barezzi che "Il Maestro lavora molto al *Macbeth*; oggi e domani finirà il terzo atto; forse alla fine del mese avrà finito tutto" e di lì a dieci giorni, cioè una settimana dopo che il musicista ha estromesso il povero Piave, "Domenica il signor Maestro avrà finita tutta l'opera e lunedì incomincerà ad instrumentare"⁽¹⁶⁾.

Sarà un'altra testimonianza epistolare del musicista, una lettera a Tito Ricordi dell'11 aprile 1857, a rendere noto, a posteriori, che l'intervento di Maffei sul libretto del *Macbeth* è stato sostanziale, tanto sostanziale da giustificare l'omissione del nome del poeta sul libretto stampato:

"Sono or dieci anni, mi venne in capo di fare il *Macbet*: ne feci io stesso la selva; anzi più della selva, feci distesamente il dramma in prosa, colla distribuzione di atti, scene, pezzi, etc. etc.: poi lo diedi a Piave da verseggiare. Come io trovai a ridire su questa verseggiatura, pregai Maffei, col consenso dello stesso Piave, di ripassare quei versi, e di rifarmi di peso il *Coro delle streghe*⁽¹⁷⁾, atto 3°, ed il *Sonnambulismo* (...)"⁽¹⁸⁾.

La precisa attestazione di Verdi, sulla revisione dell'intero testo e sul rifacimento di buona parte degli ultimi due atti del *Macbeth* da parte di Maffei, trova palpabile conferma in un documento veramente eccezionale che gli studiosi più recenti si sono trovati tra le mani: un autografo del libretto, ricopiato interamente da Verdi, con accanto le correzioni, sempre autografe, di Maffei. Tale manoscritto, conservato

traduttore, ne aveva senza dubbio ricevuto spesso le confidenze, racconta: «(...) i Cori delle streghe, che lo scandalizzato Andrea Maffei diceva il più grande delitto letterario commesso dal Piave, perché erano una vera caricatura della poesia shakesperiana, furono dal Maffei per consiglio del Verdi rifatti, e così anche ne fu riscritta in gran parte la musica» (cfr. E. CHECCHI, *Giuseppe Verdi. Il Genio e le Opere*, Barbera, Firenze, 1887).

18) A. LUZIO-G. CÉSARI, *I Copialettere ecc.*, cit., p. 444, nota 2.

13) F. ABBIATI, cit., I, p. 663.

14) Id.

15) *Ibidem*, pp. 676-677.

16) L.A. GARIBALDI, cit., p. 309.

17) Eugenio Checchi, il quale sapeva certo come si fossero svolte le cose dal momento che, essendo vicinissimo a Maffei nell'ultimo ventennio di vita del

Scena III^a

I^a variante

Pro Macbeth! il tuo signore
liv t'olepe li candore.

Mess.: *ma quel live amor vi regge!*
No! non so nulla ceggio!
Sotto il cello agli spio!

II^a variante

Banco:

~~la mano rap~~
~~come si gonfia quel cor~~ l'orgoglio
~~alla prima~~ l'era regiooglio!
~~con questa affetta~~

Atto II^o

Spesso il sol!... la notte or segni
scallavata - inasprimento
l'era notte affretta e spregui
ogni lume in terra e in ciel
l'era i proprio!... o occultiamo,
del silenzio lo aspettiamo
Mama, o Banco! - nel tuo piano
sta la punta del colpe!

Variazioni

Ma nulla finte ancora... E' sol contento
 delio pensier ce' di forma e come veda
 Mi presenta allo sporsio una di persona

Patet mia donna! un mormore,
 Com'io non intendeppi?
 Kedy Del gusto udii lo stridere....
 Tutti die mai cresti?

~~Stanza intesa di libretto~~
 Maffei ad un verso

Sappia la spora mia del pronta offesa
 La mia tappa notturna
 Vo' des un poco di spina a me bravi;
 (il verso parte)

presso il Museo Teatrale della Scala, evidenza, tra l'altro, l'elaborazione veramente sofferta del testo del libretto. Infatti nell'autografo che possediamo le correzioni di Maffei (che si esercitano, in modo sostanziale, sia sui versi che sulle didascalie e che verranno assunte quasi integralmente nel libretto definitivo) mancano del tutto proprio nelle parti che Ver-

di asserirà essere state completamente rifatte dall'amico. Ciò dimostra che l'autografo costituisce solo una fase, successiva, del lavoro sul libretto; lavoro che Verdi e Maffei porteranno avanti, insieme, anche una volta giunti a Firenze (dove tra l'altro alloggeranno nello stesso albergo) e che è da presumere continui praticamente fino agli ultimi

giorni, quando già il musicista è impegnato nelle prove dell'opera⁽¹⁹⁾.

Ancora una volta, dunque, Verdi ha trovato in Maffei un insostituibile compagno di lavoro, un consulente intellettuale coscienzioso e fidato, che anche in questo caso preferisce restare nell'ombra, lasciando credere (e critici e biografi molto spesso sembrano – nonostante tutto – volerlo credere ancora)⁽²⁰⁾ che qui, come in precedenza, soggetto, idee, riferimenti storici, letterari ed artistici, siano scaturiti unicamente, quasi per una sorta di singolare partenogenesi, dal giovane musicista.

“Tutto questo fu compiuto dal Maffei” dice – *rara aves* – Vincent Sheean a proposito del “salvataggio” del libretto del *Macbeth*, “per puro senso d'amicizia”. E continua osservando che per Verdi “Uomini come Maffei e Muzio dovettero insomma rappresentare per il resto, in questi anni in cui il mondo gli appariva remoto e nemico, due fonti di speranza e di fede”⁽²¹⁾. Il curioso accostamento operato dallo Sheean – del raffinato e intellettuale Maffei con il rozzo e ingenuo Muzio – ha una sua giustificazione proprio sul piano ideale di un'amicizia devota, svincolata da qualsiasi secondo fine.

Resta il fatto che anche nel caso del *Macbeth*, considerato unanimemente un'opera rivoluzionaria, sia nella concezione drammatica che in quella musicale, e nel suo complesso l'“operazione drammaturgica più culturalmente avanzata che il teatro d'opera avesse tentato fino allora nei confronti di Shakespeare”⁽²²⁾, la collaborazione di Maffei con Verdi, se non fosse per l'esistenza di quei documenti privati e personali che sono le lettere (a Piave e a Tito Ricordi nella fattispecie) e di un'altra testimonianza non destinata chiaramente alla divulgazione (il citato autografo Verdi-Maffei), non avrebbe potuto appoggiarsi a prove tangibili e quindi sarebbe, come quasi sempre in precedenza, solo ipotizzabile. Eppure probabilmente biografi e critici avrebbero potuto risparmiarsi tanti punti esclamativi e interrogativi, trovandosi a dover commentare propositi e soluzioni così sorprendenti, se avessero potuto (o voluto) valutare quanto la presenza accanto a Verdi di un personaggio come Maffei, mai tanto assidua come in questo caso, abbia contribuito a determinare un impegno tanto eccezionale e così difficilmente assimilabile con quello dispensato dal musicista alle altre opere di questi anni.

19) La Goldin (D. GOLDIN, *Il Macbeth verdiano ecc.*, cit.), nel suo strenuo tentativo di limitare al massimo la presenza dell'ingombrante Maffei, non potendo – suo malgrado – negare l'esistenza delle «due famose lettere di Verdi» (quella che estromette Piave e quella indirizzata a Ricordi), riduce la prima a una «polemica scherzosa» (!?) avente il semplice scopo di «rimproverare a Piave la sua indolenza magari spaventandolo con minacce di defenestramento»; in quanto alla seconda afferma che non è da prendersi alla lettera, poiché segno soltanto «dell'*habitus* sintetico di Verdi». Per quanto riguarda il manoscritto del libretto, che essa sottopone a una meticolosa dissezione, anche in questo caso tutti i giudizi appaiono fondati sulla falsa presupposizione che l'intervento di Maffei sia un fatto episodico, quasi incidentale e non invece un momento di una lunga elaborazione comune che riduce drasticamente l'iniziale lavoro di versificazione di Piave, giustificando in pieno la scomparsa del nome del poeta dal libretto. La copia manoscritta del libretto è stata sottoposta ad una attenta e particolareggiata analisi anche da Francesco Degrada già nel suo intervento al Quinto Convegno Internazionale di Studi Verdiani tenutosi a Danville (Kentucky) nel no-

vembre 1977. Si vedano pure, del Degrada, *Lettura del Macbeth di Verdi*, in: «Studi Musicali», cit., e *Observations on the Genesis of Verdi's Macbeth*, in: *Verdi's Macbeth, A Sourcebook*, Cambridge University Press, 1984.

20) Tra gli altri recentemente il Ballola che, dopo aver definito il *Macbeth* «il capolavoro degli 'anni di galera'» che «vistosamente emerge come esito nel quale sperimentalismo e acuta consapevolezza culturale toccano insieme l'acme sortendo risultati di eccezionale portata», conclude affermando con trionfante semplicismo che la profonda incursione nell'universo shakespeariano di Verdi si compie «senza altri intermediari che un traduttore come Carlo Rusconi e un librettista *yes-man* come Piave» (G. BALLOLA, *Il primo Verdi*, in: *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, diretta da Alberto Basso, UTET, Torino, 1996, vol. II, p. 333).

21) V. SHEEAN, *Verdi*, Accademia, 1976, p. 78.

22) L. BALDACCI, *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Rizzoli, Milano, 1997, p. 105.

La Firenze del Macbeth

Il 14 febbraio, prima di partire con Muzio per Firenze, Verdi si fa vivo presso Piave con poche, secche righe: "Sono contento che tu abbi capito la cosa pel suo verso. T'assiculo che non vorrei il tuo danno per tutto l'oro del mondo. Parto domani! Addio! Ho molto da fare addio!"⁽¹⁾.

A Firenze maestro e allievo prendono alloggio alla Pensione Svizzera. Il 20 febbraio Verdi, in attesa dell'arrivo dell'amico Maffei, decide di raggiugliare la contessa Clara sulle sue prime impressioni fiorentine:

"Sono qui da Giovedì mattina, e non le ho scritto jeri perché non era giorno di posta. Ho fatto un viaggio felicissimo e stò bene anzi stò meglio, perché come mi succede sempre il viaggio mi giova. Jeri ho dato all'ingrosso un'occhiata a Firenze che mi piace assai. La preferisco a tutte le città d'Italia salvo Roma. Oh è pur bella questa nostra Italia!... Il Macbet andrà in scena piuttosto tardi. Intanto si fa la Sonnambula, poi si rifanno alcune recite dell'Attila indi il Macbet (...)"⁽²⁾.

È tuttavia dopo l'arrivo di Maffei — il quale alloggia nello stesso albergo — che Verdi comincia, assieme a lui, ad approfondire la conoscenza della città, l'"Atene d'Italia", e a entrare in contatto con i personaggi culturalmente più influenti. Maffei infatti — come accennato — da parecchi anni frequenta Firenze. L'ambiente politicamente moderato e culturalmente cosmopolita della città, che per la presenza di una consistente, raffinata colonia straniera appare come uno spiraglio aperto sull'Europa, e che proprio in questo periodo sta iniziando a contendere a Milano il primato della vita intellettuale, è quanto mai confacente alla moderazione della sua indole e alla poliedricità dei suoi interessi; negli anni che verranno i suoi soggiorni a Firenze saranno sempre più frequenti ed egli giungerà a considerarla una propria città d'elezione, quasi una seconda patria⁽³⁾. E Firenze non sarà da meno, eleggendolo suo cittadino onorario. Ma già ora egli intrattiene cordiali rapporti coi gruppi intellettuali toscani, fungendo spesso anche da tramite per scambi culturali ed editoriali con Milano. Particolarmente intense sono le sue relazioni, specie

21.
8
Firenze 26 febbraio 1846

Andrea Carissimo. Non ho parole che bastino a significarvi quanto io sia grato per le veramente calde premure che date in fatti a favore del Franceschi, e sollecito da esse, e non dal mio proprio nome, che nulla sarebbe valuto senza l'autorità del vostro, il mio raccomandato può riconoscere l'ufficio d'Istruttore da cotesta Società Filodrammatica. Rendetevi certo che non avrò da pentirmi della cura che prendo in fatto per perché il Franceschi non solo ha capacità, ma possiede un'arte che prende ad istruire colta, e un'ingegno di me sopra che senza ardore nell'animo non si riflette a nulla di buono, e di grande in questo mondo. E questa fiamma arde in pochi, o presto langue, e s'estingue in questo freddo finto che tutto inteso al guadagno non si accende d'amore per cosa alcuna. La nostra politica le quali non hanno conchiato che non empino le carceri, e la folla della spina, e far piangere le madri, e le mogli il Franceschi ~~raccomanda~~ come io vi scrissi non ha preso mai parte alcuna: quindi non troverà ostacoli ad entrare, e dimorare in Lombardia, e credo che cotai debba incontrare per la gentilezza dei modi, la festività dell'indole, la bellezza della voce, e della pronuncia chiara, e fedele senza alcuna finta guastata che vela, e guasta le parole. Egli trova questa la condizione della referendabilità del contratto benché quasi a lui si è visto d'esse contento dalla incumbenza che gli vorranno affidate.

Lettera autografa di Giovan Battista Niccolini ad Andrea Maffei (Firenze, 26 febbraio 1846). Biblioteca comunale di Trento. Il drammaturgo ringrazia Maffei per aver ottenuto che il suo raccomandato Franceschi assumesse l'incarico di Istruttore presso l'Accademia dei Filodrammatici di Milano.

no i suoi soggiorni a Firenze saranno sempre più frequenti ed egli giungerà a considerarla una propria città d'elezione, quasi una seconda patria⁽³⁾. E Firenze non sarà da meno, eleggendolo suo cittadino onorario. Ma già ora egli intrattiene cordiali rapporti coi gruppi intellettuali toscani, fungendo spesso anche da tramite per scambi culturali ed editoriali con Milano. Particolarmente intense sono le sue relazioni, specie

1) E. BAKER, *Lettere di Giuseppe Verdi a Francesco Maria Piave*, cit., p. 138.

2) A. DI ASCOLI, *Quartetto ecc.*, cit.

3) Nel 1851 Maffei stabilirà la sua residenza a Riva del Garda, nella sua terra natale, ma assidui resteranno i soggiorni a Firenze e molto intense le sue relazioni con l'ambiente intellettuale toscano.

epistolari, con Giovan Battista Niccolini e con Gino Capponi, che gli professano da tempo grande stima e lo tengono in altissima considerazione non solo quale traduttore ma anche esponente ed interprete di idee liberali.

Maffei è infatti stato, nell'ottobre 1843, una delle tre persone (insieme a Giulio Carcano e Felice Bellotti) che Niccolini ha avuto presenti per prime nell'invio segreto del suo *Arnaldo da Brescia*, stampato a Marsiglia da Le Monnier ed introdotto clandestinamente in Toscana. La tragedia del Niccolini, esplicito messaggio contro la tirannia straniera e contro l'assolutismo, ma anche polemica risposta laica al *Primato* del Gioberti (pubblicato lo stesso anno), era stata immediatamente catalogata tra i libri "pericolosi" di cui era assolutamente vietata "la introduzione, vendita e circolazione"⁽⁴⁾. Da parte sua Gino Capponi, nume tutelare della cultura patriottica fiorentina, ricevendo nel 1845 da Maffei una copia della versione del *Wallenstein*, edita dal Pirola nella splendida collana del *Teatro completo* schilleriano, e dedicata a Niccolini, così lo ringraziava:

"(...) m'è forza inviarLe da lontano co' miei più affettuosi e devoti ossequi molti ringraziamenti per la versione bellissima del *Wallenstein* avuta da Lei carissimo dono. Questa recata in villa ha fatto le delizie di coloro che erano là meco tra cui il Giusti e il Salvagnuoli. Da tutti è lodata come splendida poesia per se medesima, e come sforzo d'arte rarissima per difficoltà superate. Quel grand'uomo dello Schiller oggi riscuote un'ammirazione della quale ben so quanta ne ricada sopra di Lei. Noi la ringraziamo tutti del beneficio da Lei recato alle nostre lettere; (...) "⁽⁵⁾.

4) Le tre copie dall'*Arnaldo* però, affidate a corrieri clandestini per evitare che cadessero, come il Niccolini raccomandava all'editore, «nelle male branche della censura», dopo parecchi mesi non erano ancora state recapitate (cfr. C. CECCUTI, *Un editore del Risorgimento. Felice Le Monnier*, Le Monnier, Firenze, 1974). Scriveva a Niccolini Andrea Maffei il 3 gennaio 1844: «Fin ora non ho potuto gettar l'occhio sull'opera vostra, quantunque ne girino qui a Milano parecchi esemplari, ma circospetti e furtivi come il Sacramento della Basvilliana. Dicono quelli che li hanno letti che i versi non sono composti di parole, ma di fiamme. Preveggo che il vostro nome in questo libro vi sarà fonte di non piccoli dispiaceri, ed a me del grandissimo di non potervi accogliere e festeggiare in

*Al Cav. Andrea Maffei
alla Pensione Svizzera*

*Lei si recate in casa sua, signor Cavaliere.
mio ringraziamento, a fine d'indulgenza insieme
col Giusti, non dimenticherò. Con questo ultimo son-
danza domandi se si può veder qui a parlare la
sua: la mia figlia sfuggì a lei la stessa questione
ma, ed io che temerei un'altra invano si attese ora
essendo si medesimo alcune impiegate, ma pure
mette questo suo libro d'indulgenza seco e ringraz-
grazie dell'opera sua e non si è spedita
già debitamente d'affettuosità e non si è quasi
sola in che si lo proficuo d'indulgenza tener
e
d'ogni d'indulgenza*

G. Capponi

Lettera autografa di Gino Capponi ad Andrea Maffei, indirizzata alla Pensione Svizzera di Firenze (2 marzo 1847).

Il soggiorno a Firenze con Maffei si rivela quindi per Verdi, come preventivato, particolarmente piacevole e gratificante. Egli incarica Muzio di assistere, in sua vece, alle prove dell'*Attila* e, pur continuando a lavorare al *Macbeth*, non perde occasione per riverire ed essere riverito: "Il dirle che il Maestro è idola-

Lombardia...». E il 10 maggio tornava a dirgli: «Ho finalmente letto e riletto il vostro libro, non già negli esemplari che mi avete spedito col mezzo di coresto C....., i quali non mi giunsero mai. (...) Voi metteste a conflitto i più grandi interessi dell'uomo, perciò non v'ammirate se la vostra poesia desta o desterà tante e sì diverse passioni. Ma voi scrivete per tutti i tempi e per tutte le nazioni, e non dovete impigiarvi di molte animelle chietine che vi ronzano all'orecchio» (cfr. *Ricordi della vita e delle opere di G.B. Niccolini*, raccolti da Atto Vannucci, Firenze, 1866, vol. I, pp. 211-212).

5) Lettera del 17 novembre 1845.

trato, cercato e ricercato da tutti è cosa che Egli se la sarà già immaginata” scrive Muzio a Barezzi. “Gli uomini più celebri hanno desiderato di conoscerlo; Niccolini, Giusti, Bartolini, Dupré ecc.; e perfino il Gran Duca lo ha mandato ad invitare di andare da Lui, e ieri sera c’è andato un po’ malvolentieri (...)”⁽⁶⁾.

Anche gli scultori Bartolini e Dupré, citati da Muzio, fanno parte delle relazioni di Maffei, fine conoscitore e critico d’arte (oltre che collezionista in proprio)⁽⁷⁾. Già nel 1836, quando Lorenzo Bartolini aveva presentato a Milano, all’Esposizione Annuale dell’Accademia di Brera, la sua *Fiducia in Dio*, con enorme successo, Maffei – che riteneva la statua del Bartolini “un miracolo d’arte”⁽⁸⁾ – aveva illustrato l’opera sull’*Album* dedicato all’Esposizione con un componimento in versi molto ammirato⁽⁹⁾ e tradotto in seguito in inglese da Marcello Mazzoni⁽¹⁰⁾. Il Bartolini, indiscussa celebrità, da parecchi anni è al centro di vivacissime diatribe tra “naturalisti” e “idealisti” per le teorie rivoluzionarie da lui sostenute e a causa della sua feroce polemica nei confronti del classicismo accademico, polemica che egli stesso ha iniziato nel 1840 presentando come modello un gobbo e facendolo copiare dai suoi allievi all’Accademia⁽¹¹⁾. Ci piace molto poter immaginare che Verdi, quando finalmente deciderà d’affrontare la figura di un gobbo nel *Rigoletto* – tratto dal dramma *Le Roi s’amuse* di Victor Hugo, soggetto che da tanto tempo lo affascina – e difenderà con orgogliosa caparbia la sua scelta, abbia nella mente proprio queste polemiche, di

cui probabilmente è stato testimone in prima persona grazie alla sua frequentazione di ambienti artistici agevolatagli da Maffei⁽¹²⁾. In quanto a Giovanni Dupré, giovane ma già affermato artista, allievo del Bartolini, egli è tra i protetti di Maffei, sempre disponibile – come si è più volte constatato – a contribuire alla divulgazione delle opere dei nuovi talenti.

Il primo incontro di Verdi con Dupré a Firenze avviene tuttavia, in circostanze abbastanza singolari, probabilmente prima dell’arrivo di Maffei. Sarà il Dupré stesso a rievocarlo più tardi nei suoi *Ricordi autobiografici*, in un brano che vogliamo riportare per intero non solo per la piacevolezza dello stile, schietto e immediato, ma in quanto costituisce una viva testimonianza del soggiorno fiorentino del musicista e, soprattutto, un’emblematica, illuminante testimonianza del ruolo di Maffei quale mediatore tra letteratura, arte e musica:

“(...) In quel tempo venne a Firenze Giuseppe Verdi per mettere in scena il *Macbeth*. Se non isbaglio, era la prima volta ch’ei veniva fra noi; la sua fama lo aveva preceduto; nemici, com’è naturale, ne aveva dimolti; io era partigiano dei suoi lavori allora conosciuti, il *Nabucco*, i *Lombardi*, l’*Ernani*, e la *Giovanna d’Arco*. I nemici suoi dicevano che come artista era volgarissimo e corruttore del bel canto italiano, e come uomo lo dicevano un orso addirittura, pieno d’alterigia e d’orgoglio, e che sdegnava di avvicinarsi a chichessia. Volli convincermene subito. Scrissi un biglietto in questi termini: ‘Giovanni Dupré pregherebbe il chiarissimo maestro G. Verdi di volersi degnare a tutto suo comodo di recarsi al suo Studio, ove sta ultimando in marmo il

6) L.A. GARIBALDI, cit., p. 311.

7) Cfr. AA.VV., *L'Ottocento di Andrea Maffei*, cit.

8) La *Fiducia in Dio* del Bartolini costituisce infatti il prototipo di tutte quelle figure di donna che in particolare l’Hayez e Natale Schiavoni dipingeranno sotto la diretta suggestione del Maffei, così vicino all’ispirazione di ambedue gli artisti (cfr. AA.VV., *L'Ottocento di Andrea Maffei*, cit.); figure portatrici di quella *Zerrissenheit* di cui parla il Mittner, e che potremmo tradurre come «lacerazione interiore», tanto congeniale all’animo romantico, che l’ha mutuata in parte non indifferente dal pessimismo di stampo byroniano.

9) Defendente Sacchi, curatore dell’*Album* di Brera, «aveva indicato nei versi di Andrea Maffei il solo commento efficace alla scultura del Bartolini» (Cfr. AA.VV., *L'Ottocento di Andrea Maffei*, cit., p. 184).

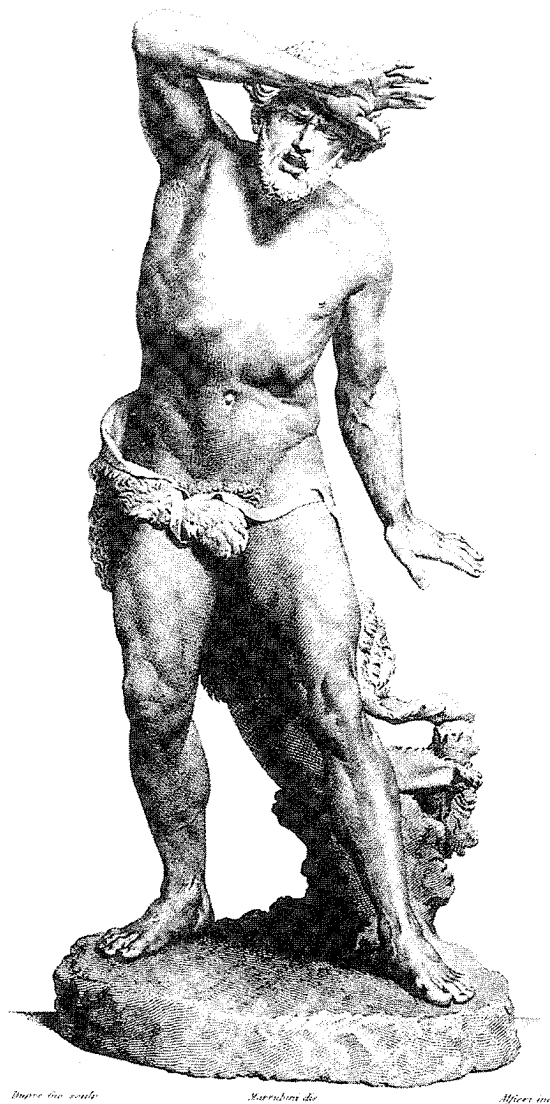
10) I distici del Maffei sono pubblicati in appendice ai *Poemi* di Byron tradotti dal Mazzoni (*Poemi* di Giorgio Lord Byron, recati in italiano da Marcello

Mazzoni, Bonfanti, Milano, 1838. Alle pp. 236–237 *La fiducia in Dio* scolpita da L. Bartolini, versi del Cavaliere Andrea Maffei, traduzione in inglese di Marcello Mazzoni dedicata a E. L. Bulwer-Lytton). In seguito Maffei inserirà il componimento nella raccolta delle sue poesie originali. Anche Giuseppe Giusti dedicò alla medesima scultura un sonetto.

11) Ce lo attesta Giovanni Dupré: «Bandì lo studio delle statue, e restrinse tutto il sistema d’insegnamento alla sola imitazione della natura; e tant’oltre spinse questo principio, che introdusse un gobbo nella scuola e lo fece copiare ai giovani studenti» (G. DUPRÉ, *Pensieri sull’arte e ricordi autobiografici*, Le Monnier, Firenze, 1899, 9ª impressione, p. 117).

12) Anche in ambito letterario del resto, ben prima che Hugo facesse del «brutto» una vera e propria categoria, già il giovane Friedrich Schlegel aveva trattato il problema, riconoscendo tra gli aspetti della nuova letteratura la tendenza alla «disarmonia», ossia la ricerca dell’originale, del diverso, dell’anomalo in generale.

Caino, e desidererebbe mostrarglielo prima di spedirlo'. Ma per vedere fino a che punto era orso, volli portar la lettera io stesso e presentarmi come un giovane di Studio del professore. M'accolse con molta urbanità, lesse la lettera, e poi con volto né ridente né serio mi disse: 'Dica al professore che lo ringrazio molto, e il più presto che mi sarà possibile andrò a trovarlo, giacché io avevo in mente di conoscere personalmente un giovane scultore, che ec.' Risposi: 'Se ella, signor maestro, ha voglia di conoscere più presto possibile quel giovane scultore, può soddisfarsi subito, giacché sono io'. Sorrise piacevolmente, e stringendomi la mano disse: 'Oh, questa è proprio da artista'. Parlammo a lungo, e mi mostrò alcune lettere di presentazione ch'egli aveva pel Capponi, pel Giusti e pel Niccolini; quella pel Giusti era del Manzoni¹³. Tutto il tempo ch'egli restò in Firenze ci vedemmo quasi ogni giorno; facemmo qualche gitarella nei dintorni, come a dire alla Fabbrica Ginori, a Fiesole e alla Torre del Gallo. Eravamo una brigatella di quattro o cinque: Andrea Maffei, il Manara che poi morì a Roma¹⁴, Giulio Piat- ti, il Verdi ed io; la sera ei ci permetteva di andare or l'uno or l'altro alle prove del *Macbeth*; la mattina spessissimo egli e il Maffei venivano al mio Studio¹⁵. Gustava assaissimo la pittura e la scultura, e ne parlava con acume non ordinario; preferiva singolarmente Michelangelo, e mi ricordo che alla Cappella del canonico Sacchi che è sotto Fiesole per la strada vecchia, ove si ammira una bella raccolta di opere d'arte, restò quasi un quarto d'ora in ginocchio per ammirare un *paliotto* dell'altare, che si dice lavoro di Michelangelo. Volevo fargli il ritratto, ma poi per cagioni indipendenti dalla sua e dalla mia volontà non poté effettuarsi questo disegno, e mi contentai di formare la sua mano, che poi scolpii e regalai alla Società Filarmonica Senese, alla quale appartengo fin dal quarantatré, nel quale tempo mi recai a Siena, come ho narrato più addietro. La mano del Verdi è nell'atteggiamento di scrivere; nel levare la forma la penna restò ivi incastrata, ed ora serve di bastoncino ad un mio bozzetto di *Sant'Antonino*¹⁶. Del mio *Caino*¹⁷ parve contento; quella fierezza quasi selvaggia



IL CAINO

P. Bignardini (Giovanni Dupré)
Scultura conservata nella Sala delle statue di marmo

13) Abbiamo visto come Giuseppe Giusti avesse soggiornato a Milano nel 1845, ospite del salotto Maffei e di Casa Manzoni. Cfr. p. 113, in part. nota 32.

14) Si tratta di Luciano Manara, patriota milanese, eroe delle Cinque giornate; morto a Roma nel 1849 durante la difesa della Repubblica romana. Verdi l'ha conosciuto probabilmente nel salotto Maffei, di cui il Manara era un assiduo frequentatore.

15) Lo studio di Dupré, come egli stesso racconta, era il ritrovo di molti letterati. Vi fece una visita anche il Manzoni (G. DUPRÉ, *Pensieri ecc.*, cit., p. 378).

16) Attualmente il calco in gesso della mano di Verdi si trova a villa Verdi, a Sant'Agata, sul piano dello scrittoio del maestro, nella sua camera-studio. Più tardi Dupré scolpì un busto a Verdi, che fu scoperto in occasione dell'inaugurazione del Teatro Verdi di Busseto.

17) Dupré, già autore di un *Caino* nel 1843, sta scolpendone una nuova versione per l'imperatore di Russia.

Il Caino, statua in marmo di Giovanni Dupré. Illustrata da Andrea Maffei in "Gemme d'Arti Italiane", II (1845).

gli andava a sangue, e mi ricordo che il mio amico Maffei ⁽¹⁸⁾ si studiava di persuaderlo che della tragedia *Il Caino* di Byron, che appunto in quel tempo ei traduceva ⁽¹⁹⁾, poteva levarsi un dramma di molto effetto per le situazioni e i contrapposti, nei quali il genio e l'indole di Verdi amano spaziare. Il carattere mite e pio di Abele di contro a quello di Caino ferocemente preso d'ira e d'invidia per l'offerta d'Abele gradita al Cielo, nel contrasto tra loro; Abele che carezza il fratello e parlagli di Dio, e Caino che rigetta sdegnoso le dolci parole rivolgendo fin contro Dio blasfemi; coro d'Angeli invisibili in aria, coro di Demoni sotto terra; Caino che accettato dall'ira uccide il fratello, poi la madre accorsa alle grida d'Abele, che lo trova morto, poi il padre, poi la giovane sposa d'Abele, il dolore di tutti per la morte di quel giusto, l'orrore per l'uccisore, il rimorso cupo, profondo di Caino; e infine la sua maledizione; formavano un tutto veramente degno del genio drammatico e biblico di Giuseppe Verdi. Mi ricordo che in quel tempo ei n'era invaghito, poi non ne fece più altro, e avrà avuto le sue buone ragioni. Forse le nudità erano uno scoglio, ma colle pelli di belve si fanno tuniche e manti sommamente pittorici; e ad ogni modo potea musicare il soggetto, quando questo veramente gli offriva situazioni, effetto e attrattiva, perché il Verdi ha mostrato nelle molte sue opere possedere quel genio sublimamente fiero, adatto a quel tremendissimo dramma; egli, che seppe trovare entro di sé le grandi e serie melodie del *Nabucco*, i mestissimi canti del *Trovatore* e della *Traviata*, e il color locale, il carattere e le armonie sublimi dell'*Aida*, egli poteva musicare il *Caino*. Se un giorno il Verdi leggerà queste carte, chi sa? ⁽²⁰⁾

E ancora, dopo alcune pagine, concludendo le sue osservazioni sulla produzione verdiana, Dupré ribadisce:

“Dunque l'arte musicale e l'Italia attendono da lui il *Caino*, e l'attendono, perché egli stesso sentì la volontà e la forza di poterlo fare”. ⁽²¹⁾

I circostanziati suggerimenti di Andrea Maffei sull'efficacia melodrammatica del *Caino*, di cui nelle parole del Dupré troviamo un'efficace esemplificazione, sono pienamente giustificati dal fatto che egli stesso ha illustrato, sulla strenna “Gemme d'Arti Italiane” edita a Milano sotto la sua diretta consulenza, la prima versione della scultura del Dupré, esaltandone “la fiera e maschia bellezza” che “rapisce e commuove” lo spettatore, e giustapponendole i versi dell'omonimo poema di Byron, da lui tradotto ⁽²²⁾.

In effetti il *Caino* scolpito da Dupré rimanda visibilmente, per l'espressione accigliata ed il gesto quasi di sfida, più al ribelle byroniano (divenuto, con un rovesciamento della posizione ortodossa, l'eroe del dramma) che non al personaggio della tradizione biblica ⁽²³⁾. Così, dopo aver già attuato, sulle “Gemme d'Arti”, un ideale colloquio tra arte figurativa e poesia ora Maffei – come appunto ci informa Dupré – teorizza, secondo un modulo a lui consueto, un ulteriore connubio tra codici diversi, proponendo a Verdi un trasferimento sul piano musicale del tema. Tema che egli considera peraltro del tutto confacente alla drammaturgia verdiana in quanto il *Caino* di Byron è un dramma di struttura grandiosa, dotato di una cupa ed esasperata potenza scenica, ed ha al centro un personaggio di così esplicita forza sovversiva da aver sollevato, al momento in cui il poeta britannico nel 1821 aveva dato alle stampe la tragedia, grande scandalo ⁽²⁴⁾. Il suggerimento di Maffei sull'efficacia melodrammatica del *Caino* è in effetti recepito da Verdi, che infatti includerà tale soggetto in un elenco

18) L'amicizia tra Maffei e Dupré durerà tutta la vita. Nel 1865, in occasione del sesto centenario dantesco, Maffei commissionerà allo scultore un medaglione raffigurante l'effigie dell'Alighieri, da collocarsi – quale simbolico attestato di appartenenza alla nazione italiana – nella sala consigliare del Municipio di Riva del Garda.

19) In realtà Maffei ha già tradotto il *Caino* di Byron in precedenza, come diremo tra poco.

20) G. DUPRÉ, *Pensieri ecc.*, cit., pp. 167–170.

21) *Ibidem*, p. 172.

22) Cfr. *Il Caino di Giovanni Dupré, illustrato da Andrea Maffei*, in: “Gemme d'Arti Italiane”, Ripamonti-Carpano, Milano e Venezia, anno III, 1845, pp. 8–19.

23) Maffei ha tradotto il *Caino* di Byron tra il 1844 e il 1845, come risulta dalla sua corrispondenza con gli amici poeti Prasca e Cabianca (p. 84, nota 21 e p. 133, nota 6). La sua versione sarà però pubblicata nel 1852, come IX volume delle *Opere edite e inedite del cavaliere Andrea Maffei*, dell'editore Pirola. Alla sua uscita la versione otterrà, tra le altre, un'entusiasta recensione di Emilio Visconti Venosta sul “Crepuscolo”.

24) Lo stesso Maffei, del resto, inviando a Gazzoletti un esemplare della sua versione del *Caino*, lo informerà che il dramma «ha destato in Milano un gran rumore e spavento alle anime bigotte» (E. BROL, *Antonio Gazzoletti e Andrea Maffei ecc.*, cit., p. 26).

intitolato *Argomenti d'opere*, che verrà poi inserito nei suoi *Copialettere* (Tavola XI).

Proprio su questo elenco intendiamo soffermarci brevemente. Esso, composto da diciannove titoli annotati dal musicista su un foglio in grafia minuta e veloce, talvolta decifrabile a fatica, non è mai stato sottoposto dai critici, per questo ne sappiamo, a una vera analisi. Si è teso, generalmente, a considerarlo un'enumerazione eterogenea, priva di qualsiasi nesso reciproco. Ciò deriva in parte dalla scarsità di studi relativi alle "fonti" della produzione verdiana e in misura non irrilevante anche dall'inadeguata conoscenza della basilare funzione di suggeritore di temi svolta da Maffei. In realtà questo elenco di *Argomenti*, a cui Verdi attingerà a più riprese, anche a distanza di anni, costituisce un interessante documento cui è in gran parte sottesa, quale coerente filo conduttore, proprio la vicinanza dell'amico traduttore.

Ne parliamo qui non solo perché il suggerimento relativo al *Caino* ci ha appena svelato una delle vie attraverso cui gli stimoli potevano transitare dal poeta al musicista, ma anche per il fatto che riteniamo che l'elenco degli *Argomenti d'opere* risalga proprio a questo periodo, caratterizzato più che mai dalla costante, fattiva collaborazione tra i due amici. Parecchi studiosi verdiani hanno attribuito la lista di soggetti musicabili agli anni 1843-1844, il che, anche solo alla luce del documentato incitamento a trattare il *Caino*, che qui abbiamo visto, non è accettabile. Marcello Conati tende invece a postdarla, attribuendola indicativamente al 1849, soprattutto a causa della sua collocazione nei *Copialettere* autografi (il retro dell'ultima pagina del secondo fascicolo). In real-

tà tale collocazione non preclude la possibilità che l'elenco possa essere stato stilato in precedenza; anche se non si può d'altronde escludere che proprio attorno al 1849 Verdi abbia trascritto, riunendoli su un unico foglio, soggetti considerati in buona parte antecedentemente⁽²⁵⁾. Sarebbe lungo, e ci porterebbe più del voluto fuori tema, esaminare in dettaglio tutti i titoli che figurano nell'elenco di Verdi. Ci limitiamo perciò ad esemplificazioni, che risulteranno peraltro piuttosto eloquenti.

La lista inizia con tre drammi di Shakespeare: *Re Lear*, *Amleto* e *Tempesta*. Già si è sufficientemente dimostrato quanto l'interesse del musicista per Shakespeare, proprio a partire dal *Re Lear*, dipenda dalla frequentazione di Maffei e del suo entourage (Giulio Carcano *in primis*). Il quarto titolo è il *Caino* di Byron, di cui abbiamo appena visto la derivazione "maffeianna". Anche al *Roi s'amuse* di Victor Hugo, che segue nell'elenco, abbiamo già fatto cenno⁽²⁶⁾, accompagnandolo con una suggestiva ipotesi, comunque non del tutto infondata. Possiamo aggiungere che Hugo stesso non era sfuggito, nei suoi drammi in versi, al contagio dell'onnipresente Shakespeare e del seducente alfiere del romanticismo inglese, Lord Byron. Nello specifico di *Le Roi s'amuse* (1832) il riferimento più naturale è a *Il deforme trasformato*, dramma poco noto di Byron, di ispirazione faustiana, che ha come protagonista un gobbo, Arnold, che non esita a vendere al demonio la propria anima pur di divenire simile agli altri. Gli altri due lavori di Hugo che appaiono nella lista sono accomunati al primo anche dal fatto di avere come protagonisti dei "diversi": *Marion Delorme* (1831) che tratta del riscatto morale d'una cortigiana, Marion appunto, "impure entre les

25) Secondo Marcello Conati esiste la possibilità che alcuni dei drammi francesi elencati Verdi li abbia «scoperti» a Parigi, dopo l'autunno 1847, su suggerimento di Giuseppina Strepponi.

26) Cfr. p. 153.

duttore e divulgatore di romantiche e cosmopolitiche suggestioni. Il mito greco di Fedra e Ippolito infatti, dopo essere stato trattato da Euripide aveva trovato nel '600 il suo massimo interprete in Jean Racine, che della *Phèdre* aveva fatto il suo capolavoro. Ma al mito di Fedra e Ippolito sono strettamente legate anche le vicende di Isabella e don Carlos che hanno trovato la loro grande trasposizione nel *Don Carlos* di Schiller (il quale peraltro nel 1805 aveva tradotto proprio la *Phèdre* di Racine). E allo stesso mito è legata la storia di Parisina e Ugo (raccontata dal Bandello) che ha ispirato il poema *Parisina* di Byron, altra versione di Maffei. La medesima vicenda è però anche alla base del dramma *Il castigo senza vendetta* di Lope de Vega che è, insieme a Calderón de la Barca, uno degli autori più ammirati ed imitati dal Grillparzer⁽³¹⁾. Il passaggio dal *Castigo senza vendetta* di Lope de Vega al calderoniano *Ad oltraggio segreto segreta vendetta*, che Verdi elenca, acquista dunque una sua logica⁽³²⁾.

Ci sembra superfluo continuare nell'esemplificazione. Vogliamo soltanto aggiungere che tessuto connettivo di questa rete di sollecitazioni che giungono a Verdi (in cui abbiamo visto apparire giustapposti in modo solo apparentemente casuale Shakespeare e Byron, Euripide e Racine, Hugo e Dumas, Calderón e Grillparzer, ma dove si affacciano – compresi nell'elenco – anche Chateaubriand, Dennery, Sismondi, Tacito e i suoi *Annali*) sono quei testi sacri del movimento romantico europeo di cui il traduttore trentino si è imbevuto fin dalla prima gio-



Francesco Hayez, *Il consiglio della vendetta*. Collezione privata, Milano. Il dipinto, insieme ad *Accusa segreta* e *La vendetta di una rivale*, è ispirato a una romanza di Andrea Maffei.

vinezza: da *De l'Allemagne* di M.me de Staël al *Corso di letteratura drammatica* dello Schlegel (che aveva

31) Grillparzer si è ispirato direttamente a Calderón de La Barca per il suo *Il sogno è una vita* (il cui titolo inverte i due termini di *La vita è sogno* del grande spagnolo) e a Lope de Vega per l'*Ebreja di Toledo*.

32) Al complesso intreccio di rimandi e suggestioni di cui Maffei appare al centro si può aggiungere la quasi contemporanea ideazione, da parte del pittore Hayez, di un trittico di dipinti che, sebbene di ambientazione veneziana, non sono estranei, grazie alla mediazione dell'amico traduttore, alle atmosfere create dai due massimi drammaturghi spagnoli e dai loro epigoni romantici, come Byron e Grillparzer. L'*Accusa segreta*, *La vendetta di una rivale* e *Il consiglio della vendetta* di Hayez, nati tra il 1847 e il 1850 e ispirati ad alcune romanze di Andrea Maffei (cfr. Hayez, Electa, 1983, p. 196 e AA.VV., *L'Ottocento di Andrea Maffei*, cit., pp. 202–204), esprimono, su «un binario decisamente romanzesco e torbidamente sentimentale» e attraverso l'allegoria della maschera, non

solo il tema più immediato della delazione politica per motivi amorosi ma anche il clima di sospetto e di attesa delusa del periodo immediatamente successivo al '48. È inevitabile qui andare con la mente al fatto che il primitivo titolo del *Ballo in maschera* verdiano sarà, nel 1858, *Vendetta in domino*; specialmente quando si pensi che librettista di Verdi sarà il veneziano Antonio Somma, fortunato autore di una tragedia, la *Parisina*, tratta dall'omonima novella in versi di Byron; ed ancor più sapendo che nel 1858 – anno in cui Maffei pubblicherà la romanza *La vendetta* che ha ispirato i quadri di Hayez – il Somma sarà in intensa corrispondenza epistolare col traduttore, dal momento che sarà impegnato a scrivere, contemporaneamente a quello per Verdi, un libretto d'opera per Vincenzo de Lutti junior, il giovane amico di Riva del Garda di cui Maffei sta cercando di favorire l'affermazione nell'ambiente musicale (vedasi, al proposito, quanto si dirà alle pp. 203–204).

tradotto oltre a Shakespeare anche Calderón e aveva persino scritto una *brochure* intitolata *Comparaison de la Phèdre de Racine avec celle d'Euripide*), dal *Racine et Shakspeare* di Stendhal al *Genio del Cristianesimo* di Chateaubriand. E proprio in riferimento allo Chateaubriand non ci si può esimere dal citare per ultimo un altro titolo della lista di *Argomenti d'opere* di Verdi, quello che appare decimo nell'elenco e che il musicista scrive *Attala* ma deve quasi certamente essere inteso come *Atala*. Si tratta di un testo pubblicato da Chateaubriand nel 1801, come annuncio del suo *Genio del Cristianesimo*. Episodio di enorme suc-

cesso, in cui entrano la leggenda, la religione, l'amore, la solitudine, il tutto narrato in un linguaggio sensuale, ricchissimo di tinte, di immagini amplificate, di echi musicali. Ebbene l'*Atala*, insieme al *Genio del Cristianesimo*, è stata tradotta in italiano da un carissimo amico di Verdi e di Maffei che già conosciamo, Luigi Toccagni⁽³³⁾. Ed è stata, nel 1846, fonte di ispirazione di un gruppo scultoreo, *Atala e Chacta*, dell'artista Innocenzo Fraccaroli (1805-1882), altro beniamino del Maffei, il quale ha immediatamente provveduto a farlo illustrare nelle "Gemme d'Arti Italiane" di quell'anno⁽³⁴⁾.

33) F.A. CHATEAUBRIAND, *Genio del Cristianesimo, ovvero Bellezze della religione cristiana*, Nuova edizione italiana sulla sesta edizione parigina, di Luigi Toccagni, Fontana, Milano, 1827, 2 voll.

34) La *Deposizione di Atala* è anche un quadro di A.L. Girodet, allievo di David (Parigi, Louvre).

Un'opera sperimentale

Torniamo ora, dopo la digressione, a occuparci di Verdi, che abbiamo visto piacevolmente impegnato a far la conoscenza di Firenze e dei fiorentini.

Il tempo tuttavia che il musicista può dedicare alle visite ai luoghi dell'arte e ai notabili della città è inevitabilmente limitato. Gli accomodamenti al libretto e alla musica, le revisioni alla stampa dello spartito, le prove con l'orchestra e coi cantanti non lasciano, è certo, molto spazio agli svaghi. Tanto più se si considera che – secondo quanto hanno dimostrato le più recenti analisi sulla storia compositiva del primo *Macbeth* – fino all'ultimo momento egli continua a perfezionare le proprie idee. L'impegno eccezionale che, fin dall'inizio, il compositore ha profuso in questo lavoro e che porterà il *Macbeth* ad essere "l'opera più sperimentale di Verdi, almeno fino all'*Otello*"⁽¹⁾, séguita infatti, anche a Firenze, a tradursi in ripensamenti e modifiche sul libretto e sulla partitura e, in particolare nella fase conclusiva, nella cura instancabile rivolta all'aspetto vocale dell'esecuzione.

Già nell'agosto dell'anno precedente la preferenza espressa per il baritono Varesi era stata – come si è visto – una scelta ben precisa. In seguito le indicazioni circostanziate contenute nelle lettere inviate allo stesso e alla Barbieri Nini avevano evidenziato, nell'esortazione a servire "meglio il poeta del maestro", il proposito di pervenire a un nuovo rapporto tra musica e dramma, cioè di portare a compimento quell'esigenza di compenetrazione tra parola e musica che già più volte aveva tentato di farsi strada in opere precedenti, in particolare nei *Lombardi* e nei *Due Foscari*.

C'era dunque fin dall'inizio in Verdi la precisa coscienza di voler tendere a un prodotto non soltanto più accurato, più approfondito nell'indagine psicologica dei personaggi, ma anche che potesse addirittura "dare nuove tendenze alla nostra musica ed aprir nuove strade ai maestri presenti e avvenire" come spiegava Piave, imbeccato da Verdi, nell'ottobre 1846 all'impresario Lanari⁽²⁾.

A Firenze questa strenua ansia di novità e di superamento degli schemi consueti del melodramma trova sfogo soprattutto nelle prove innumerevoli cui sottopone i cantanti. Proprio perché sa di avere a disposizione due interpreti "certamente provvisti di quelle risorse espressive che sono richieste da una vocalità strettamente legata all'azione drammatica"⁽³⁾ egli li impegna al massimo affinché la resa vocale sia tale da secondare ogni vibrazione psicologica dei personaggi. Sarà la Barbieri Nini, interprete di Lady Macbeth, a rievocare, molti anni dopo, la tirannica incontentabilità di Verdi durante le prove. Queste, secondo la cantante, erano state, tra pianoforte e orchestra, più di cento. Il musicista, implacabile, non si preoccupava di stancare gli artisti; li tormentava per ore e ore sul medesimo pezzo, senza mai una parola di incoraggiamento, neppure quando i cantanti credevano d'aver fatto tutto il possibile per accostarsi a quell'ideale di esecuzione che era nella sua mente:

"Di tutto lo spartito il maestro ebbe grande cura durante la prova, e mi ricordo che, mattina e sera, nel *foyer* del teatro o sul palcoscenico (secondo che le prove erano a pianoforte o in orchestra) guardavamo con trepidazione il maestro appena compariva, cercando d'indovinare dai suoi occhi, o dal modo suo di

1) M. MILA, cit., p. 257.

2) Lettera all'impresario Lanari del 28 ottobre 1846, in A. LUZIO-G. CESARI, *I Copialettere ecc.*, cit., p. 445.

3) M. CONATI, *Aspetti della messinscena del «Macbeth»*, cit., p. 395.

salutare gli artisti, se ci fosse per quel giorno qualche novità. Se mi veniva incontro quasi sorridente, e diceva qualche cosa che potesse parere un complimento, ero certa che per quel giorno mi si serbava una grossa aggiunta alla prova. Chinavo rassegnata la testa, ma poco a poco finii anch'io per prendere una gran passione per questo *Macbeth*, che usciva in modo tanto singolare da tutto quello che s'era scritto e rappresentato fino allora. Mi ricordo che erano due, per il Verdi, i punti culminanti dell'Opera: la scena del sonnambulismo, e il duetto mio col baritono. Durerete fatica a crederlo, ma la scena del sonnambulismo mi portò via tre mesi di studio: io per tre mesi, mattina e sera, cercai di imitare quelli che parlano dormendo, che articolano parole (come mi diceva il Verdi) senza quasi muover le labbra, e lasciando immobili le altre parti del viso, compresi gli occhi. Fu una cosa da ammattire. E il duo col baritono che incomincia: *Fatal mia donna, un murmure*, vi parrà un'esagerazione, ma fu provato più di centocinquanta volte: per ottenere, diceva il maestro, che fosse più *discorso che cantato* (...)⁽⁴⁾.

Sul numero delle prove – più di cento e addirittura centocinquanta per una scena – pesa senz'altro una certa esagerazione, amplificata nel ricordo, della Barbieri Nini; ma se il numero effettivo delle prove dovette essere inferiore, visto soprattutto il limitato periodo di tempo a disposizione (praticamente dal 25 febbraio, giorno di arrivo del soprano, al 14 marzo, data della prima rappresentazione), il racconto testimonia con efficacia da un lato l'ansia di perfezione di Verdi⁽⁵⁾ e dall'altro il tentativo caparbio di ottenere il massimo effetto dal canto parlato.

Verdi infatti, specie nelle scene che considera fondamentali, non vuole che si canti, ma si reciti. Anche in una lettera al librettista Salvatore Cammarano, scritta l'anno seguente da Parigi in occasione della ripresa del *Macbeth* a Napoli, il musicista ribadirà le sue idee e preferenze:

“Avvertite che i pezzi principali dell'Opera sono due: il Duetto fra Lady e il marito e il Sonnambulismo: se questi pezzi si per-

MACBETH



Milano

DALL'ILL. R. STABILIMENTO NAZ. PRIVILEG. DI

GIOVANNI RICORDI

(Cont. degli Omenoni, N. 4720)

e sotto il portico di fianco all'I. R. Teatro alla Scala

MDCCXLVII

N. 19850

Frontespizio del libretto del *Macbeth*, 1847.
Istituto di Studi Verdiani, Parma.

dono l'opera è a terra: e questi pezzi non si devono assolutamente cantare: bisogna agirli, e declamarli con una voce ben cupa e velata: senza di ciò non vi può essere effetto (...)⁽⁶⁾.

E molti anni più tardi, nel 1865, alla vigilia della prima rappresentazione della nuova versione in traduzione francese del *Macbeth* al Théâtre Lyrique di Parigi, scriverà all'Escudier:

4) E. CHECCHI, *Giuseppe Verdi: il genio e le opere*, cit., pp. 66–67.

5) I cantanti, alle prove, si trovano davanti «non un semplice musicista, ma un musicista, un drammaturgo, un uomo di teatro, un esegeta di Shakespeare, qualcosa, insomma, come un 'regista'» (P. MIOLI, *Il teatro di Verdi. La vita, le opere, gli interpreti*, BUR, Milano, 1997, p. 31).

6) Lettera da Parigi del 23 novembre 1848, in: A. LUZIO–G. CESARI, *I Copialettere ecc. cit.*, p. 61.

“Eccoci al *Sonnambulismo* che è sempre la scena capitale dell’Opera. Chi ha visto la Ristori sa che non si devono fare che pochissimi gesti, anzi tutto si limita quasi ad un gesto solo, cioè di cancellare una macchia di sangue che crede aver sulla mano. I movimenti devono essere lenti, e non bisogna veder fare i passi; i piedi devono strisciare sul terreno come se fosse una statua; od un’ombra che cammini. Gli occhi fissi, la figura cadaverica; è in agonia e muore subito dopo. La Ristori faceva un rantolo; il rantolo della morte (...). Qui vi è un lamento del corno inglese che supplisce benissimo al rantolo, e più poeticamente (...)”⁷⁾.

È dunque soprattutto nella “gran scena del sonnambulismo”, ossia in quello che egli ritiene – e che infatti è⁽⁸⁾ – il momento più alto dell’intera opera, che Verdi si sforza di ottenere quella fusione della musica con il dramma che è in lui una ricerca costante, ricerca che proprio nel *Macbeth* fiorentino sembra lievitare, appressandosi alla maturazione. E dal momento che sappiamo, per esplicita dichiarazione del musicista, che proprio i versi del *Sonnambulismo* sono dovuti, integralmente, al “pronto soccorso” di Maffei, è impossibile non tener conto del fatto che Maffei è, in Italia, il massimo specialista di Schiller e ne conosce, come traduttore di tutta l’opera teatrale, ogni risorsa drammaturgica. Egli, che sa bene quanto il lessico schilleriano sia sempre funzionale al pathos che si propone di comunicare, non può essere ignorato – qui e altrove – quando si vogliano sondare le radici della drammaturgia verdiana, indipendentemente dal testo o dall’autore da cui il musicista di volta in volta prende le mosse. Non a caso la Cisotti,

parlando del rapporto Verdi-Schiller, applica alla carica espressiva delle parole schilleriane il termine di “parole sceniche”, prendendo a prestito l’espressione coniata da Verdi per indicare la capacità della parola di dare rilievo al dramma⁽⁹⁾. Ma anche l’attenzione posta da Verdi nel *Macbeth* al recitativo, il suo intenderlo quale punto culminante dell’approfondimento dei personaggi, non può interamente prescindere – proprio in quest’opera nata, sviluppatasi e giunta a compimento fianco a fianco dell’amico (un amico che, si noti, sta per esordire ufficialmente quale suo librettista) – dall’influenza di Maffei. Quel Maffei che qualche anno prima aveva consigliato il Cabianca a non perseverare nelle sue esperienze di librettista perché nel melodramma – ripetiamo qui le sue parole – “dacché fu sbandito il recitativo, che n’era il verbo, neanche il Metastasio potrebbe strappare un ragno dal muro”⁽¹⁰⁾. Parole che rimandano a loro volta alle idee del suo mai dimenticato e mai rinnegato maestro Vincenzo Monti il quale, difensore tenace, quale librettista, della trasposizione musicale integrale dei propri versi in recitativo, affermava che “nei soli recitativi sta lo sviluppo delle passioni”⁽¹¹⁾. Avviene però che in Verdi – un Verdi nel quale già traspariva, fin dagli esordi, “un modo insolito d’intendere la melodia vocale”⁽¹²⁾ – richiami alla tradizione e spinte innovative si amalgamano, traducendosi, all’interno dei codificati e ristagnanti congegni del melodramma ottocentesco, in un’operazione in qualche modo

7) *Ibidem*, p. 454. L’accenno di Verdi, nel 1865, alla recitazione della Ristori ci spinge ad annotare che in quello stesso 1865 Andrea Maffei e Adelaide Ristori si trovano insieme a Firenze, in una sala della Società Filarmonica, durante un’Accademia letteraria-musicale tenuta in occasione delle feste per il sesto centenario di Dante Alighieri. Maffei legge alcune sue composizioni in versi e la Ristori, giunta appositamente da Parigi, legge invece una lettera di Victor Hugo al sindaco di Firenze (U. PESCI, *Firenze capitale (1865–1870)*, Bemporad & Figlio, Firenze, 1904, p. 77). Maffei conosce da tempo Adelaide Ristori (1822–1902), la nobildonna della scena che pretende di interpretare solo le parti di regine, tra cui, *in primis*, la Maria Stuarda schilleriana nella versione di Maffei. Già nel 1855, assistendo a Parigi al trionfale successo dell’attrice proprio nella *Maria Stuarda*, il traduttore ha scritto per lei dei versi (*Ad Adelaide Ristori, Parigi, settembre 1855*), rivendicando agli italiani il merito di averne scoperto il talento: «(...) Ma in qual parte d’Italia ai tuoi lamenti/Lacrime non versammo? Ove l’incanto/Di tua voce sonò, che cuori e menti/O l’ira o la pietà non abbia

affranto?/Noi destammo il tuo genio; i plausi nostri/Ti erudir nell’agone, ove ora imprimi / Solitarie vestigie e siedi in trono. / No, la Senna non fu; noi fummo i primi / A cingerti, o gran donna, il serto e gli ostri/Di cui l’onda superba a te fa dono» (A. MAFFEI, *Versi editi ed inediti*, cit.). Abbastanza nutrita è anche la corrispondenza, inedita, tra Maffei e la Ristori, che fu spesso interprete di riduzioni teatrali di versioni del Maffei.

8) «Con la ‘Gran scena del sonnambulismo’ dice il Budden «si tocca il vertice del *Macbeth* fiorentino, una scena unica in tutte le opere italiane di quel periodo». Il critico inglese rileva poi come nulla in essa venga alterato nella revisione parigina del 1865 (J. BUDDEN, cit., I, p. 330).

9) V. CISOTTI, *Schiller ecc.*, cit., p. 26.

10) Cfr. p. 76.

11) Vedasi la *Nota* al libretto di VINCENZO MONTI *I Pitagorici* del 1808.

12) M. MILA, cit., p. 258.

rivoluzionaria, in un esperimento d'avanguardia, da approfondire e perfezionare nelle opere successive. In un modo di far musica che alla tradizionale melodia edonistica, ai seducenti disegni di note, preferisce il "canto nutrito della parola"; un canto sillabico più che vocalizzato, con accenti particolari che permetta- no alle parole di esprimere con la massima evidenza – schillerianamente – tutte le loro native, quasi primor- diali, potenzialità emotive.

Qualche giorno prima d'andare in scena con l'opera Verdi si rifà vivo con la contessa Clara Maffei, scusandosi per aver rimandato troppe volte lo scri- verle, a causa del poco tempo a disposizione:

"(...) Ben poco ho da dirle: che mi continua a piacere sempre più Firenze; che sto benissimo di salute: l'opera continua bene alle prove: tutti trovano assai bene, ma non c'è da badare perché alle prove si fanno tutti un dovere di trovare bello tutto quello che vi scrivere [sic!], a viceversa del pubblico che ordinariamen- te si fa un dovere di trovare tutto brutto. Dopo la prima le scri- verò genuinamente l'esito (...). Il Cavaliere sta perfettamente ma ognuno tende a fatti suoi vale a dir che fuori dall'ora di pranzo ci troviamo poco insieme (...)"⁽¹³⁾.

In effetti Maffei si è recato a Firenze non solo per coadiuvare Verdi nelle ultime revisioni alle bozze del *Macbeth*⁽¹⁴⁾ e per essergli compagno nel soggiorno, ma anche per propri impegni editoriali. Intensi sono infatti i suoi rapporti con l'editore Felice Le Monnier, col quale sta instaurandosi in questi anni, e si consoliderà in futuro, una fruttuosa collaborazio- ne, nutrita di un'amicizia fraterna che durerà fino alla morte⁽¹⁵⁾. Non soltanto gran parte della produzione letteraria del traduttore trentino uscirà, nella seconda metà del secolo, sotto i tipi di questa editrice, ma

Maffei, divenuto il principale consulente letterario di Le Monnier e poi anche azionista della società edi- trice, ne indirizzerà per più di trent'anni la linea edi- toriale, procurando, fra l'altro, favorevoli contratti di pubblicazione a molti scrittori suoi amici e in parti- colare contribuendo a far conoscere giovani letterati suoi protetti⁽¹⁶⁾. Durante questa sua permanenza in Firenze Maffei deve trattare, con l'editore, della pub- blicazione delle *Prose e poesie di Vincenzo Monti*, in cinque volumi, preceduta da una lunga prefazione sulla vita e sulle opere dello scrittore. L'edizione è curata da Maffei ma autore della prefazione non è, come comunemente si è creduto in seguito, lo stesso Maffei bensì Giulio Carcano, come si può arguire anche dalla lettera che il letterato milanese scrive pro- prio in questo periodo a Firenze all'amico, inviando- gli correzioni e postille per la detta prefazione e rac- comandandogli di preoccuparsi delle bozze. La lette- ra di Carcano, del 27 febbraio, così prosegue:

"Ho veduto una lettera di Verdi, il quale si dice molto contento di questa patria di Dante. Com'egli annunzia che la sua opera non andrà sulle scene se non verso la fine della stagione teatrale, così penso che tu forse non ritornerai così presto; tanto più che mi pare di vederti assai più lieto passeggiare per le vie di Firenze col nostro ottimo Niccolini, o con qualche altro brav'uomo di quelli che ti amano e t'onorano. Oh con quanto piacere io ti sarei stato compagno in questo breve viaggio! (...). Vorrei invece scri- verti qualche novità; ma in questa nostra pettegola Milano c'è ben poco di nuovo; e ho detto pettegola perché le ciancie le più ridicole sono moneta corrente. Ieri in un palco mi venne domandato se fosse vero ch'io avessi scritto una parte del *Macbeth*. Che sciocchi! ho dovuto protestare che non c'era sillaba del mio, e ch'io non feci altro che parlare di questa tragedia coll'amico Verdi. Il quale, chi sa che non potesse prendersela anche con me perché gli oziosi vanno a dire la prima cosa che loro viene in mente! (...)"⁽¹⁷⁾.

13) Lettera dell'11 marzo 1847, in: A. DI ASCOLI, *Quartetto ecc.*, cit.

14) Al musicista le bozze in albergo «eran portate da un ragazzino addetto alla stamperia Galletti. Quel ragazzino, che il Verdi una volta riempì di giubilo, donandogli la mancia di un *paolo*, era Salvatore Landi, divenuto poi celebre tipografo e uno fra i restauratori dell'arte della stampa in Italia» (JARRO, *Storia aneddotica dei teatri fiorentini*, Bemporad, Firenze, 1912, p. 103). A una testi- monianza del Landi, contenuta in una lettera del 1901 al giornalista Jarro, risa- le la notizia che con Verdi a Firenze ci sarebbe stata anche Giuseppina Strepponi,

sua futura compagna, circostanza però oggi messa in dubbio.

15) Le Monnier morirà nel 1884, una anno prima di Maffei. Sui rapporti edi- toriali tra Maffei e Felice Le Monnier di veda anche, oltre a quanto accennato nell'Introduzione, G. RICCADONNA, *L'editoria della nuova Italia*, in *L'Otto- cento di Andrea Maffei*, cit., pp. 39–44.

16) Cfr. anche quanto detto nell'Introduzione.

17) *Lettere di Giulio Carcano alla famiglia ecc.*, cit., pp. 18–19.

La “ciance” su un intervento di Carcano nel libretto del *Macbeth* sono nate, è evidente, per l’associazione di due fattori: la sua amicizia con Verdi e il fatto che egli stia traducendo da qualche anno il *Teatro* di Shakespeare e che proprio ora, nel 1847, stia cominciando ad occuparsi della versione del *Macbeth*. In realtà non sappiamo quale e quanto peso l’esperienza specifica di Carcano come traduttore shakespeariano possa aver avuto, data la sua intimità sia con Verdi che con Maffei, sulla evoluzione del progetto dell’opera. Le testimonianze a tutt’oggi note porterebbero, peraltro, a limitarne la portata. Singolare appare invece, nella lettera, la già più volte evidenziata discrezione di Maffei, il quale è riuscito a non far filtrare neppure nella “pettegola Milano” sospetti sulla dimensione del suo ruolo e del suo intervento.

Il 12 marzo, antivigilia dell’andata in scena dell’opera, arriva a Firenze il suocero di Verdi Antonio Barezzi. È questa probabilmente la prima volta che Barezzi si è mosso da Busseto per assistere a una rappresentazione, nonostante i reiterati inviti giuntigli tramite Muzio per le opere precedenti. Ma in questo caso non può mancare. È a lui, mecenate e benefattore, che Verdi ha dedicato, testimoniandogli tutta la sua gratitudine, questo *Macbeth* che, afferma, egli ama più di tutte le altre sue opere e stima la più degna di portare il suo nome⁽¹⁸⁾.

Il 14 marzo, di domenica, l’aristocratico teatro La Pergola di Firenze, “frequentato”, secondo quanto ci dice il Bonaventura, “quasi esclusivamente dai nobili e dai forestieri più ricchi e ove si stava con tale raccoglimento che sembrava d’esser in chiesa”⁽¹⁹⁾, vede riunita, in attesa del grande evento, tutta l’intellettualità cittadina. Sapere, in realtà, quale sia la reazio-

ne di questo pubblico a rappresentazione conclusa non è facile. Se Muzio, immancabilmente, parla di “immenso fanatismo” e si esalta nel descrivere “l’immensità di popolo” osannante che ha riaccompagnato in albergo il maestro, molto più realisticamente controllata è la breve notizia che una settimana più tardi, in tappa a Bologna col suocero, Verdi stesso invierà alla contessa Maffei:

“(…) Non posso recare consolazione a tanti... L’opera non ha fatto fiasco. Non posso raccontare le particolarità perché, a dir vero, i Fiorentini hanno fatto più di quello che si doveva: le dimostrazioni sono state eccessive e gliele dirò a voce (...)”⁽²⁰⁾.

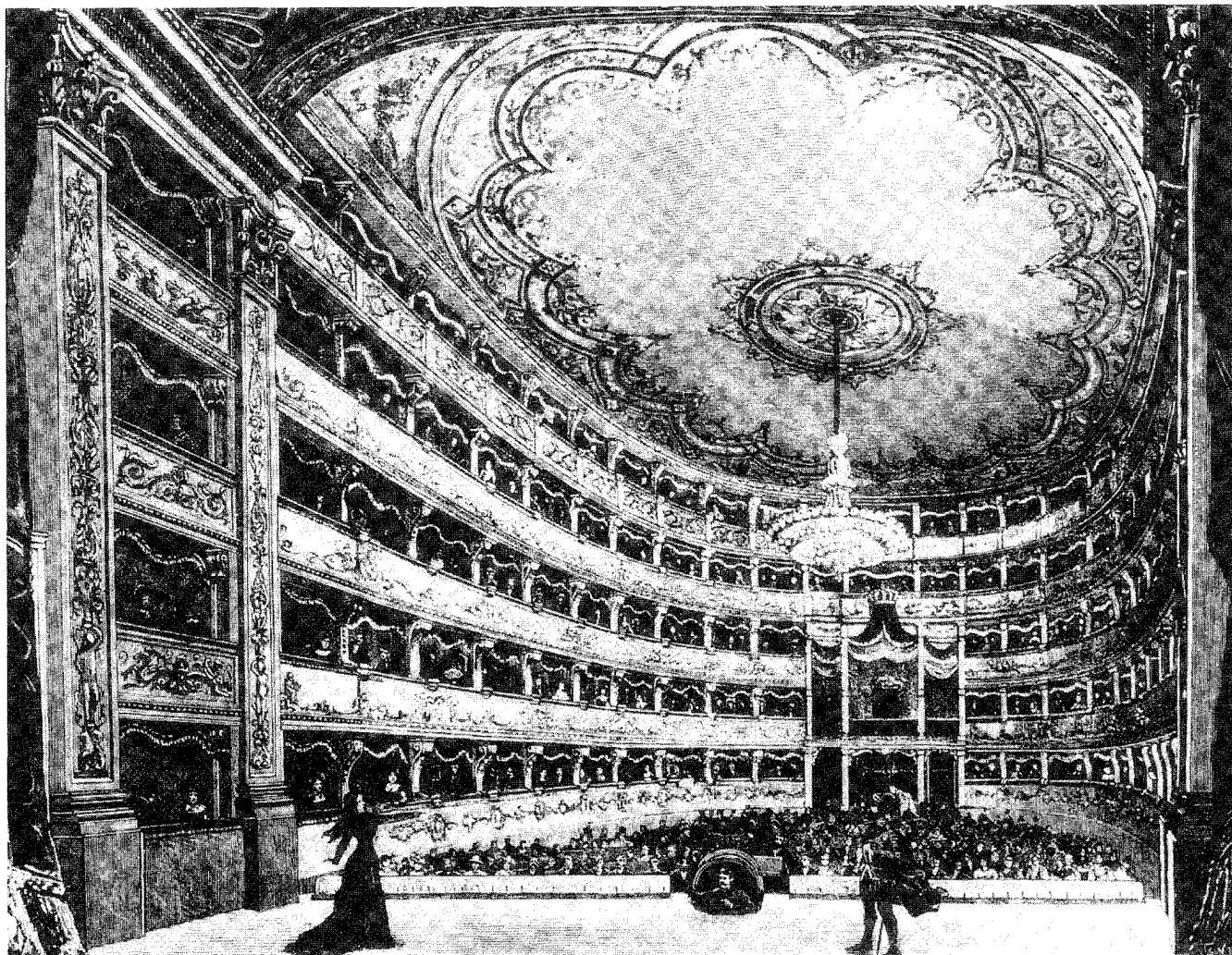
Successo ottengono senz’altro i due pezzi portanti dell’opera, il duetto tra lady Macbeth e il marito e il Sonnambulismo, a proposito dei quali anche la Barbieri Nini potrà ricordare che avevano destato “entusiasmo e fanatismo”. Nelle memorie della cantante è pure documentata la trepidazione di Verdi prima della “scena capitale” del Sonnambulismo e la sua commozione ad applausi conclusi:

“(…) non dimenticherò mai che prima della scena del *sonnambulismo*, che è una delle ultime dell’opera, il Verdi mi girava attorno inquieto, senza dir nulla: si vedeva benissimo che il successo, già grande, non gli sarebbe apparso definitivo se non dopo quella scena. Mi feci adunque il segno della croce (è un’abitudine che si conserva anche oggidì sul palcoscenico nei momenti più difficili) e andai avanti... I giornali di quel tempo vi diranno se io interpretai giustamente il pensiero drammatico e musicale del grande Maestro. Io so questo: che appena calmata la furia degli applausi, rientrata tutta tremante e disfatta nel mio camerino, vidi spalancarsi l’uscio – ero già mezza spogliata – e il Verdi vi entrò agitando le mani e muovendo le labbra come volesse fare un discorso, ma non riuscì a pronunciare una sola parola. Io rideva, piangeva e non diceva nulla neanch’io, ma

18) A. LUZIO–G. CESARI, *I Copialettere ecc.*, cit., p. 451.

19) A. BONAVENTURA, *La vita musicale in Toscana nel sec. XIX*, in: *La Toscana alla fine del Granducato*, Barbera, Firenze, 1909, p. 296.

20) Lettera del 21 marzo 1847, in: A. DI ASCOLI, *Quartetto ecc.*, cit.



Teatro La Pergola di Firenze. Incisione. Istituto di Studi Verdiani, Parma.

guardando il Maestro vidi che aveva gli occhi rossi anche lui... Ci stringemmo la mano forte, forte; poi lui uscì a precipizio. Quella scena di sincera commozione mi compensò ad usura di tanti mesi di assiduo lavoro e di trepidazioni continue.”⁽²¹⁾

Per il resto il pubblico sembra dimostrarsi abbastanza tiepido e un po’ disorientato. “Benevoli accoglienze; ma più in riguardo dell’autore presente che

della musica, la quale non piacque che per metà” annota il Basevi, studioso di Verdi, presente allo spettacolo⁽²²⁾. Ugualmente perplessa e in qualche modo sconcertata appare la critica. In genere le riserve si accentrano sul genere “fantastico” affrontato da Verdi e i commenti dimostrano scarsa comprensione per gli aspetti più propriamente sperimentali dell’opera.

21) G. MONALDI, *Verdi 1839–1898*, Bocca, Torino, 1899.

22) C. GATTI, cit., p. 227.

Quale espressione esemplare e significativa dell'interpretazione riduttiva cui il *Macbeth* appare sottoposto dall'ambiente intellettuale fiorentino può essere assunta la lettera che, dopo lo spettacolo, il poeta Giuseppe Giusti scrive al musicista:

“Il tuo lavoro, più sarà riprodotto, più sarà inteso e gustato, perché il buono di certe cose, non s'afferra alle prime. Prosegui che non ti può fallire un bel nome; ma, se credi a uno che vuol bene all'arte e a te, non ti togliere l'occasione d'esprimere quella dolce mestizia nella quale hai dimostrato di poter tanto. Tu sai che la corda del dolore è quella che trova maggior consonanza nell'animo nostro, ma il dolore assume carattere diverso a seconda del tempo e a seconda dell'indole e dello stato di questa nazione o di quella. La specie di dolore che occupa ora gli animi di noi Italiani è il dolore d'una gente che si sente bisognosa di destini migliori; è il dolore di chi è caduto e desidera rialzarsi, è il dolore di chi si pente e aspetta e vuole la propria rigenerazione. Accompagna, Verdi mio, colle tue nobili armonie questo dolore alto e solenne; fa di nutrirlo, di fortificarlo, d'indirizzarlo al suo scopo. La musica è favella intesa da tutti, e non v'è effetto grande, che la musica non valga a produrre. Il fantastico è cosa che può provare l'ingegno, il vero prova l'ingegno e l'animo. Vorrei che gl'ingegni italiani contraessero tutti un forte e pieno connubio coll'arte italiana e s'astenessero dalla vaga Venere dei congiungimenti forestieri. Queste cose te le dico per cenni e in punta di penna, perché le sento molto e le so dir poco e perché al buono intenditore poche parole bastano”⁽²³⁾.

Pur senza giungere a definire la lettera, come fa il Mila, “semplicemente penosa”⁽²⁴⁾ o, come il Baldini, “scioccamente patriottarda”⁽²⁵⁾, è evidente che le riserve del letterato toscano (che del resto di musica s'intendeva ben poco e quindi non era in grado certamente di avvertire la specificità dell'esperimento verdiano) vertono sulla scelta di un soggetto straniero e, in più, di un argomento fantastico, lontano cioè dai problemi contingenti. Sono, in realtà, osservazio-

ni che rispecchiano le idealità, sincere ma angustamente nazionalistiche, di buona parte della cultura italiana del Romanticismo. Ma non certamente quelle di Maffei, cosmopolita per eccellenza, né quelle di Verdi, la cui fantasia drammatica travalica ogni confine.

Eppure il musicista, che ha per Giusti grande ammirazione, conserva la lettera con devozione e risponde al poeta accertandolo che seguirà senz'altro i suoi consigli. In effetti non si può escludere che il progetto di lì a non molto accarezzato di scrivere un'opera sull'*Assedio di Firenze* del Guerrazzi e quello poco più tardi realizzato della *Battaglia di Legnano* tendano proprio ad assecondare le raccomandazioni del Giusti di sostituire al “fantastico” il “vero” e di tentare un “forte e pieno connubio coll'arte italiana” astenendosi “dalla vaga Venere dei congiungimenti stranieri”. E ciò nonostante lo stesso Giusti sembri presto rendersi conto dell'eccesso di pedanteria contenuto nei suoi consigli e lo faccia sapere al musicista tramite i saluti a lui diretti contenuti in una lettera ad Andrea Maffei. La missiva, inviata da Pescia il 29 giugno, è il ringraziamento per la dedica che il traduttore gli ha fatto della versione di un poemetto di Thomas Moore:

“Mio caro Maffei, Ricevo oggi, qui a Pescia, la lettera che m'hai mandata per Cencio Ricasoli⁽²⁶⁾, e domani o doman l'altro avrò anco i libri. Accetto la dedica e te ne ringrazio di cuore. Tu non sei un adulatore, io non sono un Mecenate né d'ambizione né di borsa, dunque possiamo andar franchi tutti e due al cospetto del pubblico, che a volte, in queste cose, è un po' difficile. Bada; accettando la dedica degli *Amori degli Angeli*, io so d'andare incontro a un epigramma che subito correrà sulle labbra di certuni o di certune che non mi credono capace altro che d'amori terreni. Certo, se i figli degli uomini potessero volare e scegliersi una compagna su nel cielo, come i figli di Dio calarono in illo tempore a cercarne una su questa terra, io spiccherei il volo ipso

23) A. LUZIO-C. CESARI, *I Copialettere ecc. cit.*, pp. 110-111.

24) M. MILA, *cit.*, p. 273.

25) G. BALDINI, *Abitare la battaglia*, *cit.*, p. 138.

26) Si tratta del barone Bettino Ricasoli, uno dei più assidui intrattenitori di Verdi e Maffei durante il loro soggiorno fiorentino.

facto, sebbene confessi che anco le figlie d'Eva hanno di che tenerci quaggiù; ma dacché siamo uomini, e la meglio è fare da uomini, mi terrò anch'io alle più vicine, tanto più che dopo avere traversata tant'aria per giungere tant'alto, arriverei stanco, da non poterne più.

Dappoi che non ci siamo visti, ho scritto altre tre o quattro cosarelle che ho voglia di mandare in giro. Forse arriveranno anco a Milano, e se non ci arrivassero colle proprie gambe, vedrò di farcele portare a seggiolin d'oro come si fa a' bimbi.

Salutami il Grossi, e digli che io, su per giù, porto la vita con molti fastidioli, ma senza grandissima fatica: o forse mi sono assuefatto a sopportare, che in fondo è lo stesso. Salutami anco il Verdi, se è costà, e pregalo di non darmi di pedante per la lettera che gli scrissi. Addio. Tuo affezionatissimo Giuseppe Giusti⁽²⁷⁾.

Nel frattempo il *Macbeth* sta facendo il giro dei teatri italiani: da Venezia a Padova, a Brescia, a Bergamo, il favore del pubblico appare in crescendo. Il coro nostalgico della libertà dei profughi scozzesi che apre il quarto atto (unica concessione, nell'opera, a una lettura in chiave patriottica⁽²⁸⁾), se a Firenze era passato quasi inosservato già a Venezia provoca veementi scene d'entusiasmo patriottico, specie quando le parole dell'aria "*La patria tradita/Piangendo ne invita/Fratelli, gli oppressi/corriamo a salvar*" viene cantata da artisti con la coccarda tricolore sul cappello, ai quali subito l'intero teatro fa coro. Manifestazioni simili si ripetono, in questi caldi mesi che precedono lo scoppio del '48, in molti teatri. I versi dell'aria, così carichi di forza allusiva, sono di Andrea Maffei,

complice probabilmente tutt'altro che involontario (diversamente da quanto ritiene il Mila)⁽²⁹⁾, di questa apoteosi del sentimento patriottico popolare⁽³⁰⁾.

Si moltiplicano intanto naturalmente anche i resoconti giornalistici, italiani e stranieri. Al coro dei giudizi positivi si aggiungono alcune critiche, in particolare quella del fiorentino Enrico Montazio, apparsa sulla "*Gazette des Théâtres*" di Parigi (e Muzio ne riferisce sdegnato a Barezzi)⁽³¹⁾, la quale non risparmi il libretto – che, ricordiamolo, è apparso anonimo – prendendosela specialmente con le parti che sono dovute in realtà a Maffei.

Proprio ai giudizi negativi espressi da certa critica malevola nei confronti del *Macbeth* e del suo libretto si riferisce una bella lettera che Francesco Maria Piave scrive il 14 aprile da Venezia a Maffei:

"Mio caro Andrea. Ricevo in questo punto la cara tua del 12. Non ho letto le ribalderie che si scrivono contro il *Macbeth*, ma le conosco, e più me le immagino, poiché sono già avvezzo alle pillole che sa imbandire l'augusto giornalismo italiano. Mi è solamente noto un articolo del sig. Beltrami pubblicato nell'ultimo numero del *Pedrocchi*, che ti prego di leggere. È per noi una bella sorte dividere il biasimo di tali bestie con Shakespeare. Io non risponderò di certo, né entrerò in polemiche, né piangerò, né protesterò alla Solera, ma continuerò a scrivere e a guadagnarmi di che vivere onestamente con la mia famiglia. In ogni modo, con un tratto di penna avrei risposto a tutti dichiarando il vero autore di molti fra quei versi criticati ma, te lo ripeto, se mille altre ragioni non me ne distogliessero, basterebbero a tenermi in silenzio il desiderio del nostro Verdi e il tuo consiglio.

27) G. GIUSTI, *Epistolario*, Le Monnier, Firenze, 1885, vol. II, p. 253. Una prima edizione della versione degli *Amori degli Angeli*, poema di Thomas Moore, era stata dedicata da Maffei, nel 1835, a Francesco Hayez.

28) «Qui c'è il Verdi risorgimentale al suo grado stilistico più nobile e poetico, di fatto più Risorgimento che Shakespeare», dice il Budden (J. BUDDEN, cit., I, p. 329).

29) M. MILA, cit., p. 265.

30) «C'è da scommettere che di quest'aria sarà stato a lungo parlato nei rapporti che la polizia inviava allora a Vienna per ogni più minuscolo incidente» osserva Folchetto nelle sue note alla biografia del Pugin, dopo aver accennato alle «scene tumultuosissime» da essa provocate in diverse città. E prosegue dicendo: «È poco noto che quelle due strofe sono di Andrea Maffei. Questi era stato pregato da Verdi di scrivergli un libretto, ma egli non sapendo adattarsi ancora ai tagli inevitabili del maestro, se ne schermì. Però, per fargli cosa grata, a lui e anche a Piave, non solo scrisse *La patria tradita*, ma anche le parole dei cori delle streghe

che si trovano nel *Macbeth*, e ai quali Verdi adattò una musica ammirabile, espressiva, pittoresca oltre ogni dire. Chi rileggesse questi cori poi del Maffei, vedrebbe il contrasto che c'è fra la sua poesia vivace e pittorescamente fedele all'originale, e il resto fatto alla carlona dal Piave» (A. POUGIN, cit., pp. 54–55).

31) «Tutti i giornali francesi grandi e piccoli, e così gli Inglesi, hanno parlato molto bene del *Macbeth*, fuori di uno: *Gazette des Théâtres* di Parigi che ne ha detto male, ed è stato un fiorentino che ha scritto l'articolo» (L. A. GARIBALDI, cit., p. 314). Il fiorentino Montazio, «uno di quei democratici arrabbiati» specializzati nel promuovere campagne di stampa a intento diffamatorio (cfr. L. FELICI, in *Storia della letteratura italiana*, Garzanti, Milano, 1969, vol. VII, p. 987) si accanisce sul libretto anche in un lungo articolo apparso su «La rivista di Firenze» del 27 marzo, intitolato *Profanazione in quattro atti di F. M. PLAVE*. Sulle critiche al libretto del *Macbeth* si veda quanto riferito da A. CHEGAI, *Seduzione scenica e ragione drammatica: Verdi e il «Macbeth» fiorentino del 1847*, in «Studi Verdiani», 11, Parma, 1996, pp. 51 ss.

A noi, che tanto sinceramente amiamo il caro Verdi e la sua gloria, dee bastare la coscienza d'aver coadiuvato ad un suo nuovo trionfo. Chi ha dalla sua Niccolini, Carcano, Tenca e più di tutti il proprio convincimento, deve lasciare che i Beltrami, i Montasci ed altri simili gracchino e crepino a lor voglia. Salutami tanto quel muso duro di Verdi anche da parte dei Fontana, di Venturi, della Cometti, che fanno lo stesso con te...³²⁾

Il buon Piave dunque non serba rancore né a Verdi, che pur l'ha estromesso senza tanti complimenti dal *Macbeth*, né a Maffei, ai cui interventi sui suoi libretti è del resto da tempo assuefatto.

Ancora a proposito delle suddette critiche ai versi del *Macbeth*, esse verranno ben dieci anni più tardi ricordate anche da Verdi, nella già citata lettera a Ricordi del 1857³³⁾. Nella missiva il musicista, dopo aver difeso i versi scritti da Piave per il *Simon Boccanegra*, denigrati con faciloneria da tutti, osserva che "basta che un libretto porti il nome di questo povero diavolo perché la poesia venga giudicata cattiva, anche prima di leggerla (...)" e al riguardo, dopo aver raccontato a Ricordi il rifacimento completo dei versi del Coro delle streghe e del Sonnambulismo operato da Maffei, conclude: "Ebbene, lo crederai! Quantunque il libretto non portasse nome di poeta, ma creduto di Piave, il citato Coro ed il Sonnambulismo furono i più maltrattati, e messi anche in ridicolo!! Forse si può in quei due pezzi far meglio, ma tali e quali esistono son sempre versi di Maffei, ed il Coro specialmente ha molto carattere. Così è: ecco l'opinione pubblica!"³⁴⁾

Il *Macbeth* del 1847³⁵⁾, sottovalutato dalla critica coeva e in generale da quella ottocentesca, raramente capaci di cogliere le qualità più innovative dell'esperimento verdiano, è stato pienamente riscattato negli studi ad esso dedicati negli ultimi decenni; studi che vi hanno riconosciuto la chiave di volta dell'opera giovanile verdiana, evidenziandone le conqui-

ste sia sul piano dell'evoluzione intellettuale che su quello della concezione drammatica e musicale. I giudizi naturalmente non sono concordi: se alcuni sono portati a considerare l'opera, anche tenendo conto della sua collocazione cronologica, quasi un capolavoro, altri ne rilevano l'impaccio sperimentale, l'affascinante commistione di bello e di brutto, il carattere composito e di transizione. Specie in questi ultimi anni la produzione critica sul primo *Macbeth* è stata rilevante ed ha affrontato, in modo spesso inedito, gran parte degli aspetti, creativi ed esecutivi, dell'opera, che continua ad apparire come un momento fondamentale nell'operazione di rinnovamento del melodramma.

Nelle opere che immediatamente seguiranno il *Macbeth*, gli "anni di galera", intesi come ritorno ad una produzione più affrettata e superficiale, sembrano però riprendere il sopravvento. Già nei *Masnadieri*, di cui Verdi torna a interessarsi subito dopo il *Macbeth*, il livello eccezionale di impegno che aveva sorretto l'opera precedente appare smorzarsi. E ciò nonostante il libretto sia dovuto allo stimato e reputatissimo amico letterato, a quel Maffei che tanto l'ha sostenuto nell'alta impresa di dar veste musicale al "Papà" Shakespeare.

Ma se la presenza di Maffei è stata costante durante la lunga elaborazione del *Macbeth*, il lavoro sul nuovo melodramma procederà in gran parte indipendentemente dalla presenza dell'amico. Eppure – come vedremo – i critici, che nel *Macbeth* hanno teso il più delle volte ad esaltare come merito esclusivo del musicista tutto quanto c'era di nuovo e di buono, misconoscendo e talora sfilando l'apporto dell'amico letterato, di fronte ai *Masnadieri* si butteranno spesso e volentieri a corpo morto sul librettista, addebitando a lui gran parte di ciò che di negativo, d'affrettato o d'inconcluso c'è nell'opera.

32) G. A. QUARTI, *Francesco Maria Piave poeta melodrammatico*, in: «Rivista Italiana del Dramma», a. III, vol. I, n. 3, Roma 1939, p.328. L'Abbiati, che nel primo volume della sua biografia verdiana cita la lettera riportandone solo la frase «Salutami quel muso duro di Verdi», la fa apparire come scritta nel periodo immediatamente successivo alla «defenestrazione» di Piave, ossia prima della

partenza di Verdi per Firenze (cfr. F. ABBIATI, cit., I, p. 680).

33) Vedi p. 147.

34) A. LUZIO-G. CESARI, *I Copialettere ecc.*, cit., p.444, nota 2.

35) La revisione del 1865, che è del resto quella che più spesso oggi viene eseguita, comprenderà diverse varianti, specie sul piano musicale.

Tra Byron e Schiller

Quando Giuseppe Mazzini, nel 1835, scrivendo la sua *Filosofia della musica* affermava che “oggi a risorgere davvero in letteratura come in musica, è necessario procedano unite, in chi vorrà porsi a capo, la potenza di Byron e la fede attiva di Schiller”⁽¹⁾, sembrava quasi divinare, nel suo auspicio, la comparsa, sulla scena melodrammatica italiana, di Giuseppe Verdi. Il musicista appare infatti incarnare sempre più, man mano che viene chiarendo a se stesso motivazioni e obiettivi del suo lavoro, quel tipo ideale di musica che Mazzini desiderava. Per ragioni che non riguardano unicamente la preferenza e la scelta di due autori come Byron e Schiller ma che investono sotto vari aspetti quelle che sono le caratteristiche fondamentali della drammaturgia verdiana. È molto improbabile che il Verdi di questi primi anni milanesi abbia conosciuto direttamente il saggio mazziniano sulla musica. Egli ha ben altro a cui pensare ed è lontanissimo dall'idea di dedicarsi alla lettura di trattati teorico-filosofici. Ma quanto sta con sforzo ed ostinazione cercando di raggiungere musicalmente realizza proprio ciò di cui Mazzini lamentava la mancanza nella produzione operistica del primo trentennio dell'Ottocento.

Dove sono – si chiedeva Mazzini – “l'individualità storica, l'individualità dell'epoca che il dramma figura, l'individualità de' personaggi, ognuno de' quali rappresenta pure un'idea?” Il che è appunto quanto Verdi sta cercando per gradi di conquistare curando da un lato l'ambientazione storica e dall'altro la sempre più precisa caratterizzazione dei personaggi. Quando poi Mazzini parlava del coro come dell'“elemento di contrasto essenziale ad ogni lavoro drammatico” e come espressione di “individualità collettiva”, auspicandone “nel dramma musicale moderno più

ampio sviluppo” (riprendendo peraltro le considerazioni espresse da Schiller nel suo saggio sull'uso del coro, che accompagna la tragedia *Die Braut von Messina*) sembrava preannunciare proprio l'importanza e la funzione che il coro avrebbe assunto nell'opera verdiana. E così quando, lamentando il quasi totale abbandono del “*recitativo obbligato*, un tempo parte principale dell'opera” ne consigliava il recupero per la sua capacità di ottenere i “più alti effetti drammatici”, di snudare “tutti ad uno ad uno gli elementi della passione”, oppure ancora esortava a far della poesia, divenuta serva, una “sorella alla musica”, con poeta e musicista che “non s'avviliranno né tormenteranno a vicenda, ma s'accosteranno devoti e uniti al lavoro come ad un'opera di santuario”, non si dimostrava forse, Mazzini, profeta di quanto sarebbe avvenuto nel *Macbeth* verdiano? Certo, il *Macbeth* è, in questo momento, qualcosa di unico. È nato in circostanze particolari, non ripetibili. Si tratta comunque d'un punto fermo da cui il musicista potrà prendere slancio per i futuri capolavori. Ma per le prossime prove che lo attendono il miracolo non si ripeterà e saranno di nuovo la fretta e la precarietà a dominare; anche se gli autori che Verdi affronterà saranno proprio lo Schiller e il Byron dell'“ignoto genio musicale” preconizzato da Mazzini.

Lord Byron è indubbiamente uno degli autori che più hanno stuzzicato la fantasia di Verdi durante gli anni della produzione giovanile. Fatto più che comprensibile, se solo si pensi all'enorme fama goduta dal poeta inglese in Italia, alla forza trasgressiva della sua figura, al fascino esercitato dagli eroi protagonisti dei suoi poemi: briganti, fuorilegge avventurosi, eroi fatali che insorgono con furia distruttiva

1) G. MAZZINI, *Filosofia della musica*, Rimini-Firenze, 1977, pp. 61-77.

contro le convenzioni sociali e le barriere politiche, portando con sé passioni travolgenti e dannazione. Si aggiunga a ciò, vicina ed efficace, la mediazione del traduttore Maffei. Tale mediazione l'abbiamo vista operante già nel 1843 quando, nella girandola di soggetti via via proposti alla Fenice di Venezia, erano apparsi vari argomenti byroniani, tra cui *I due Foscari* (poi realizzati per Roma) e *Il Corsaro*.

L'idea del *Corsaro*, novella in versi per altro già nota sulle scene della Scala⁽²⁾, era riaffiorata verso la fine del 1845 quando Verdi, dopo aver rinunciato al progetto di presentare a Londra il *Re Lear*, aveva proposto il soggetto all'editore Lucca. Un poema di Byron poteva essere senz'altro confacente all'esordio londinese. E del resto la romantica storia del pirata greco Conrad che, lasciando l'amante Medora e la sua isola dell'Egeo, parte per combattere contro i Turchi, conteneva quel tanto di melodrammatico e, in aggiunta, di esotico, capace di fare presa su qualsiasi pubblico.

Verdi allora appariva del tutto convinto dell'opportunità della scelta e, a più riprese, ne aveva perorato l'accettazione: "Io non saprei trovare né vedere argomento più bello, più appassionato e più musicabile"⁽³⁾ aveva scritto – come si è visto – nel febbraio 1846 al Lucca, spedendogli il programma dell'opera. E di lì a poco, dovendo vincere le resistenze dell'editore che gli proponeva altro soggetto, aveva insistito: "Ella avrà tutte le ragioni del mondo, ed io mi sarò ingannato ingannatissimo ma io faccio il *Corsaro* o niente. Le sue ragioni non m'han fatto che parer più bello questo soggetto. La *Ginevra*?... Sarà bella (come lei vuole) ma a me piacciono le cose che non piacciono agli altri"⁽⁴⁾.

Ancora verso la fine dell'estate, quando già i suoi propositi erano rivolti all'opera da preparare per la Pergola di Firenze, Verdi aveva dimostrato di non aver perso interesse per il soggetto, né d'altra parte d'aver rinunciato all'intenzione di giungere alla sua realizzazione. Interessante è al riguardo la lettera inviata – il 27 agosto – quale risposta a Francesco Maria Piave che gli aveva chiesto la cessione del libretto dell'opera:

"Ma che? sei diventato matto o il sei per diventare? Che io ti ceda il *Corsaro*? Quel *Corsaro* che ho vagheggiato tanto, che mi costa tanti pensieri, e che tu stesso hai verseggiato con più cura del solito?... E io dovrei cedertelo?... E non mi dici né per dove né perché... È vero che questo era fissato per Londra ma essendo andato a monte l'affare di Londra io devo però scrivere nonostante l'opera per Lucca⁽⁵⁾. Ed io senza quasi accorgermene facevo poco a poco questo *Corsaro* di cui ho sbizzato alcune delle cose che mi sono più simpatiche, il Duetto della prigionia ed il terzetto ultimo (...)"⁽⁶⁾.

Non è forse senza significato far qui notare che le scene che Verdi dichiarava a Piave di aver "sbozzato" in quanto "più simpatiche" appartengono al terzo atto dell'opera, ossia all'ultimo. E che erano state probabilmente le sole cui il musicista aveva potuto dedicarsi con tranquillità e con entusiasmo (quest'ultimo è testimoniato dalla lettera) nel periodo di recupero benessere fisico e morale goduto al rientro a Milano dalle "acque" di Recoaro. Le sole quindi nate alla presenza dell'allora più che mai inseparabile Andrea Maffei, il quale si era anche il quel caso incaricato della revisione del testo, apportando tutte le necessarie "aggiustature" al libretto⁽⁷⁾. L'amico letterato aveva del resto pubblicato, sulla "Strenna Italiana" del-

2) Nel 1826 vi si era ispirato un balletto, e nel 1832 era stato rappresentato il *Corsaro* di Giovanni Pacini su libretto di Jacopo Ferretti.

3) F. ABBIATI, cit., I, p. 600.

4) *Ibidem*, p. 601.

5) All'editore Lucca Verdi era legato anche dal contratto per un'opera «da rappresentarsi in un primario teatro d'Italia con compagnia d'alto cartello nel carnevale del 1848» secondo un impegno sottoscritto il 16 ottobre 1845 e che sarà rinnovato il 2 agosto 1847 (A. LUZIO-G. CESARI, *I Copialettere ecc.*, cit., pp. 16 e 42).

6) M. CONATI, *Una lettera sconosciuta di Verdi a Francesco Maria Piave*, in: «L'Opera», Milano, ott.-dic. 1966, pp. 83-86.

7) Aveva scritto Verdi a Piave, nella citata lettera in cui gli comunicava che a Firenze «forse forse» avrebbero fatto il *Macbeth* (v. p. 140): «Io ti cederò il *Corsaro* per Ricci, (se vorrai anche colle aggiustature di Maffei) e tu farai per me il libretto che ti proporrò...» (E. BAKER, *Lettere di Giuseppe Verdi a Francesco Maria Piave*, cit., p. 152. Il Baker data questa lettera, deducendo giorno e mese dal timbro postale, 22 agosto, ma essa è evidentemente successiva a quella del 27 agosto).

La schiava nell'Harem. Incisione di Domenico Gandini, dal dipinto di Giuseppe Molteni (1839), illustrato in versi da Andrea Maffei.

La schiava è ispirata alla figura di Gulnara nel *Corsaro* di Byron.



l'anno precedente, la versione del *Canto di Medora* dal *Corsaro* di Byron⁸⁾. Ed è proprio nel terzo atto (e in particolare nelle scene “sbozzate” durante l'estate 1846) che i critici reputano trovarsi le cose migliori di un'opera che è stata per lungo tempo considerata come una delle meno curate e meno riuscite di Verdi.

8) *Canto di Medora*, versione di Andrea Maffei, in: «Strenna Italiana per l'anno 1845», Milano e Venezia, coi tipi di G. Ripamonti-Carpano, pp. 143-144. Già nel 1839 (come si è detto a p. 61) Maffei aveva decifrato in versi un quadro del Molteni ispirato alla schiava Gulnara, l'altra eroina del *Corsaro*.

Il Corsaro infatti, interrotto dapprima per lasciare spazio alla preparazione della trama sceneggiata del *Macbeth*, sostituito poi dai *Masnadieri* come opera per Londra, riesumato nel 1847 insieme ad altri argomenti precedentemente ventilati⁹⁾, sarà portato infine a termine a Parigi, in fretta e di malavoglia,

9) In una lettera da Parigi del 2 agosto 1847 Verdi comunicherà al Lucca, che evidentemente l'ha sollecitato a tener fede al contratto: «Fin'ora ho in vista i seguenti argomenti: il *Corsaro*, oppure l'*Avola* (dramma fantastico tedesco) oppure la *Medea* (...)» (A. LUZIO-G. CESARI, *I Copialettere ecc.*, cit., p. 42).

solo perché il musicista vi è costretto dal contratto che lo lega all'“esosissimo ed indelicatissimo signor Lucca”⁽¹⁰⁾. Quasi soltanto il personaggio di Medora, amante del corsaro Conrad, sembra assumere nell'opera, secondo il giudizio abbastanza unanime della critica moderna, un suo discreto rilievo, sia per approfondimento psicologico che per consistenza musicale. Così nel primo atto è la Romanza di Medora a essere notata per la sua tenerezza melodica⁽¹¹⁾. Il più convincente è considerato – come detto – il terzo atto. Valga, per tutti, il giudizio di Massimo Mila il quale, dopo aver evidenziato come “ben poche pecche” vi si trovino, conclude: “l'ultimo Atto di questa opera debole mostra Verdi già assai avanti sul cammino di rottura delle forme chiuse e nella attuazione di un'espressione drammaticamente efficace e stringata, che pure non mortifica i diritti della melodia (...)”⁽¹²⁾.

Dell'opera per Londra, dopo le ripetute richieste di rinvio per ragioni di salute e dopo la sospensione di ogni trattativa a causa dei sei mesi di riposo imposti dai medici, si era tornato a parlare nell'autunno del 1846, proprio nei giorni in cui si concludevano i sofferti preliminari relativi alla scelta del soggetto per Firenze.

Il 24 settembre Emanuele Muzio, dopo aver informato il suocero di Verdi della disponibilità quasi certa del baritono Varesi e quindi della conseguente scelta del *Macbeth* aggiungeva:

“A giorni si attende Lumley; se egli fa la compagnia che vuole il signor Maestro allora nella primavera va a Londra. Egli vorrebbe l'Hayez o la Barbieri, Fraschini, Varesi e *Lablache* il Vecchio, ed allora scriverebbe i *Masnadieri*”⁽¹³⁾.

E infatti, come già visto, due giorni dopo Verdi confermava a Clara Maffei che a Firenze avrebbe fat-

to il *Macbeth* e che *I Masnadieri* li avrebbe realizzati “per l'opera di Lucca”⁽¹⁴⁾.

Nell'imminenza del previsto incontro a Milano con l'impresario londinese, Muzio – puntualmente e telegraficamente – aveva riferito a Barezzi le esigenze che il Maestro intendeva mettere in chiaro:

“Ieri è arrivato Lumley; domani incominceranno a seccare il signor Maestro per la primavera. Questi sono i patti che propone: 1. di scrivere i *Masnadieri*, avendone quasi fatti due atti; 2. di darli i cantanti che vuole Egli; 3. la paga più che si può”⁽¹⁵⁾.

La lettera è del 4 ottobre. Ma, come si apprende da una successiva, le notizie dell'arrivo già avvenuto di Lumley a Milano sono inesatte; infatti, il 15 ottobre, “esso non è ancora venuto”.

In realtà le trattative con editore ed impresario si erano trascinate a lungo perché Verdi, per poter assicurare la sua piena disponibilità per Londra, doveva nel frattempo rimandare l'impegno che lo legava ancora con l'impresario napoletano Flauto, cui aveva promesso un'opera da rappresentarsi al San Carlo nell'estate del '47.

Lo scambio epistolare conseguente a tali trattative rivela che Verdi, durante il suddetto soggiorno di Lumley a Milano, non aveva avuto l'opportunità, o meglio non aveva ritenuto ancor giunto il momento, di far sapere esplicitamente che il soggetto che intendeva portare a Londra non era più *Il Corsaro*, sulla cui accettazione aveva tanto insistito non molti mesi prima, bensì *I Masnadieri*, tratti dal dramma di Schiller. La sua intenzione divenne infatti esplicita soltanto ai primi di dicembre quand'egli poté, essendo stata “protratta ad altra stagione” l'opera per Napoli, confermare di essere pienamente disponibile.

10) *Ibidem*, p. 461. *Il Corsaro*, su libretto di Piave, andrà in scena il 25 ottobre 1848 al Teatro Grande di Trieste. Le accoglienze del pubblico saranno piuttosto fredde. Del resto Verdi stesso non riterrà di doversi muovere da Parigi per provvedere personalmente alla messinscena.

11) Piero Mioli la definisce senz'altro «una delle più belle romanze scritte da Verdi» (P. MIOLI, *Il Teatro di Verdi*, cit., p. 295).

12) M. MILA, cit., p. 362.

13) L. A. GARIBALDI, cit., p. 274.

14) Cfr. p. 144.

15) L.A. GARIBALDI, cit., p. 279.

Scriveva il 3 dicembre a Francesco Lucca: "Ella sa che ho cambiato opinione sul *Corsaro*, ed ho fatto fare un nuovo libretto: i *Masnadierei* di cui ho fatto quasi un terzo di musica" ed aggiungeva: "Ella sa benissimo di questo, e mi stupisce molto che mi parli di tal cosa"⁽¹⁶⁾. Infatti Francesco Lucca non era per nulla d'accordo sul cambiamento di soggetto e aveva ripetutamente insistito perché il musicista, rispettando la parola data a suo tempo all'impresario Lumley, realizzasse *Il Corsaro*; soltanto in una lettera del 21 dicembre, dopo aver appreso che Lumley approvava il nuovo soggetto dei *Masnadierei* e in particolare "tanto più sapendo che veniva il medesimo trattato dall'encomiatissimo prefato Sig.r Cav.e." Maffei, aveva rinunciato a "ogni benché menoma opposizione in proposito"⁽¹⁷⁾.

In effetti Verdi aveva comunicato anche a Lumley il mutamento di soggetto con una lettera del 4 dicembre, quindi immediatamente successiva a quella inviata al Lucca:

"(...) L'anno passato avevo scelto per soggetto il *Corsaro*, ma dopo che fu verseggiato lo trovai freddo e di poco effetto scenico, cosicché cambiai d'opinione e mi rivolsi benché mi fosse di doppia spesa di far fare un altro libretto nei *Masnadierei* di Schiller. La mia malattia aveva annullato il contratto dell'anno scorso ed io ero in pieno diritto di scegliere ora un altro soggetto tanto più che questo era noto al sig. Lucca, il quale d'altronde sapeva che io aveva musicato quasi una metà dei *Masnadierei* perché sono di maggior effetto, sono più adatti alla compagnia e poi perché ne ho già musicato quasi un [sic!] metà. Le ripeto che io non ho obbligo con nessuno di mettere in musica piuttosto uno che altro soggetto e che se devo scrivere a Londra mi resta bensì il tempo di terminare i *Masnadierei*, ma non di fare per intero il *Corsaro*. Se alla Sig.a V.a convengono i *Masnadierei*, fino da que-

sto momento io mi obbligo di scriverli a Londra, sempreché Ella si obblighi con una lettera a me particolarmente diretta di lasciare a me il diritto di fare la scelta dei cantanti dell'Elenco della sua compagnia, nel quale elenco dovranno figurare i nomi della *Lind* e di *Fraschini* come restammo intesi in Milano. (...) "⁽¹⁸⁾.

Le due lettere pressoché contemporanee a Lucca e a Lumley, messe a confronto, fanno sorgere alcune perplessità. Ci limitiamo tuttavia a porci la domanda più ovvia: quanta musica dei *Masnadierei* aveva composto Verdi ai primi di dicembre? "quasi un terzo" come afferma nella lettera del 3 dicembre all'editore, oppure "quasi una metà" come ripete per ben due volte all'impresario il giorno dopo? (Ma si noti in questo caso quella "a" che, inconsciamente, gli è restata sospesa nella penna la seconda volta).

La domanda potrebbe apparire una semplice, irrilevante curiosità se non facesse nascere un sospetto. Che Verdi, in realtà, non avesse, fino a quel momento, posto ancor mano ai *Masnadierei* e che perciò i rispettivi "quasi un terzo" e "quasi una metà" non fossero altro che tentativi (peraltro riusciti) di mettere entrambi gli interlocutori di fronte al fatto compiuto, e renderli quindi più propensi ad accettare un nuovo soggetto. In questo caso anche la notizia del fedelissimo e fidatissimo Muzio, che anticiperebbe addirittura al 3 ottobre i due atti "quasi fatti"⁽¹⁹⁾ non sarebbe altro che un tassello del piano assieme concertato per imporre il cambio di soggetto.

Per cercare di dar fondamento al sospetto avanzato è necessario procedere ad una sorta di ricognizione cronologica, partendo dall'antefatto.

16) A. LUZIO-G. CESARI, *I Copialettere ecc.*, cit., p. 32.

17) Riportiamo per esteso la lettera di Francesco Lucca a Verdi, datata Milano 21 dicembre 1846: «Ricevo in questo momento una lettera del Sig.r B. Lumley in data di Parigi 14 ed impostata il 15 cor.te; e mi è soddisfacente oltremodo di scorgere che tralasciando egli d'insistere relativamente al soggetto dell'opera che la S.V. Chiaris.a si assunse l'impegno di scrivere nella ventura primavera per il Teatro di S.M. a Londra, non ha difficoltà di annuire alla scelta da Lei divisata dei *Masnadierei*, poesia dell'esimio Sig.r Cav.e Maffei. Io che desiderio (sic!) sempre vivissimo di secondare costantemente ogni di Lei brama per quanto da me dipende, cesso pertanto ben volentieri da ogni benché menoma opposizione

in proposito e può essere persuasa, che se avessi prima avuto il consentimento del Sig.r Lumley, non ne avrei per certo mossa, pienamente fidando in un soggetto di sua soddisfazione, tanto più sapendo che veniva il medesimo trattato dall'encomiatissimo prefato Sig.r Cav.e (...). (La lettera, il cui autografo si trova presso l'Archivio di Villa Verdi a Sant'Agata di Busseto, è trascritta in Appendice a *Francesco e Giovannina Lucca editori musicali a Milano*, tesi di laurea di A. Pasquinelli, Relatore prof. F. Degradà, Università degli Studi di Milano, Facoltà di lettere e filosofia, anno acc. 1980-81, p. 237).

18) A. LUZIO-G. CESARI, *I Copialettere ecc.*, cit., pp. 33-34.

19) Cfr. p. 172.

Il 3 agosto, al ritorno dalla cura di Recoaro, Verdi aveva comunicato a Clara Maffei: “Maffei sta bene (...). Non è difficile che egli faccia per me un libretto: i *Masnadieri*”. E questa era stata la prima notizia documentata riguardante il nuovo soggetto. Di lì a poco *I Masnadieri* – era Muzio a renderlo noto – entravano in ballottaggio per Firenze insieme al *Macbeth* e all’*Avola*. Nel frattempo però – lo abbiamo visto poc’anzi – Verdi continuava ad occuparsi del *Corsaro* “sbozzandone” alcune scene. Ben presto tuttavia egli orientava i suoi prevalenti interessi sul *Macbeth* e infatti, già il 4 settembre, poteva inviare al librettista Piave lo “schizzo” dell’opera. È praticamente da escludere, dunque, che già durante il mese d’agosto, come pensa qualcuno, Verdi cominciasse a comporre *I Masnadieri*, il cui libretto, del resto, quasi certamente non era ancora stato scritto. La collaborazione con Maffei, in quel mese, riguardò piuttosto la preparazione della trama sceneggiata del *Macbeth* da mandare al librettista perché la verseggiasse.

Nel mese di settembre l’impegnativa preparazione del *Macbeth* per Firenze appariva ben avviata. Il fittissimo carteggio iniziato subito con Piave e poi la passione e l’applicazione di cui Verdi investì ogni aspetto dell’opera, dimostrano un coinvolgimento così totale ed esclusivo da indurre a scartare qualsiasi altro impegno concreto su un soggetto diverso. Sapere, a questo punto, il periodo esatto in cui Maffei si dedicò alla stesura del libretto dei *Masnadieri* e il giorno in cui lo presentò a Verdi non ha, in fondo, grande importanza. Quello che sappiamo con certezza – grazie a una lettera di Maffei a Jacopo Cibanca⁽²⁰⁾ – è che il 23 ottobre il libretto era già terminato.

Torneremo in seguito ad occuparci di questa let-

tera. Ora vogliamo invece far rilevare che si dovette giungere al 9 novembre perché Emanuele Muzio – sempre così zelante nel tenere al corrente la famiglia Barezzi di ogni novità, ancorché minima, concernente l’attività del maestro – potesse, con la consueta enfasi, esprimere tutta la sua ammirazione per il nuovo libretto:

“(…) Lumley non vuole partire da Milano se non sa decisamente se ci vada [a Londra] il signor Maestro. L’opera che scriverebbe a Londra sarebbero i *Masnadieri*, poesia del Cavalier Maffei. Le dico che non è mai stato scritto un più bel libro. Quelli di Romani sono un nulla a confronto. Basti il dire che Maffei è il primo verseggiatore italiano, e che colle sue opere si è guadagnato la croce di Cavaliere e, quello che conta di più, dei gran denari (...)”⁽²¹⁾.

Se si esclude questa occasione, l’allievo di Verdi non aveva accennato più per allora al libretto, né del resto a qualsiasi intervento del maestro su di esso. Egli tornerà a parlare dell’opera per Londra soltanto dopo il ritorno da Firenze, nella primavera dell’anno seguente. Viene dunque da pensare che Verdi possa essersi in qualche modo occupato, seppur superficialmente, del libretto dei *Masnadieri* solo in coincidenza con il soggiorno milanese dell’impresario di Londra; e, una volta che quegli fu ripartito – senza che tra l’altro il musicista avesse potuto assicurargli la sua certa disponibilità per la stagione prevista, – che il libretto sia stato messo a giacere tra gli impegni futuri, da riprendere dopo il *Macbeth*. Si aggiunga, a confermare l’ipotesi, che per Verdi occuparsi di un’opera senza la sicurezza della sua destinazione⁽²²⁾, senza un contratto preciso e ben definito, e senza una data ben fissata di consegna del lavoro concluso era quasi impensabile. Come del resto non era nelle sue abitudini (l’eccezione del *Corsaro* non fa testo) interrompere una scrittura per iniziarne un’altra⁽²³⁾.

20) E. VENTURA, *Jacopo Cibanca ecc.*, cit., p. 294.

21) L.A. GARIBALDI, cit., p. 291.

22) Le lettere del Muzio dimostrano quanto precaria fosse ancora, in novembre, la certezza di andare a Londra: «Si attende la risposta di Napoli; se Flauto acconsente di andare in scena in ottobre, il signor Maestro va a Londra; se Flauto lo nega allora non si va» (2 novembre); «Flauto ha scritto, ma non ha data nessuna risposta decisiva; egli la rimette a Ricordi; (...) Ricordi, forse per puntiglio, è

buono di non acconsentire, ed allora Londra va a monte» (9 novembre), in: L.A. GARIBALDI, cit. pp. 290–291.

23) «Per scrivere bene» diceva Verdi «occorre poter scrivere rapidamente, quasi d’un fiato, riservandosi poi di accomodare, vestire, ripulire, l’abbozzo generale; senza di che si corre il rischio di produrre un’opera a lunghi intervalli con musica a mosaico, priva di stile e di carattere» (G. MONALDI, *Verdi, la vita e le opere*, Bocca, Torino, 1916, p. 178).

A parte queste considerazioni esistono due documenti che servono ad avvalorare in modo probante il presupposto che, dei *Masnadieri*, Verdi abbia cominciato a occuparsi concretamente solo una volta esaurito l'impegno del *Macbeth*. Si tratta di due lettere, peraltro molto citate: una di Verdi a Maffei e l'altra di Maffei in risposta alla precedente. La lettera di Verdi, accompagnata da un dono quale ringraziamento all'amico per la sua collaborazione, concerne il compenso per il libretto dei *Masnadieri* e la cessione ufficiale dello stesso da parte del librettista:

"Ti prego d'accettare per mia memoria questa bagatella: è ben poca cosa in confronto a quello che tu hai fatto per me, ma valgami almeno la volontà e il desiderio d'esserti grato. Riceverai anche 50 Napoleoni d'oro per i *Masnadieri*, dei quali sarà necessario che tu mi faccia per via di lettera la cessione, onde io possa servirmene e cederli al mio impresario. Desidererei solo che tu ritoccassi alcune cose del secondo atto, il quale è assolutamente freddo per la scena; e, se tu ami al pari di me che questo libretto ottenga effetto, è necessario fare quest'ultimo sacrificio. Nel caso ne parleremo a voce"⁽²³⁾.

L'autografo, che si trova presso la Biblioteca Nazionale Braidense, è senza data. Ma la risposta di Maffei, il cui autografo è invece nell'Archivio di Villa Verdi a Sant'Agata, risulta datata 11 aprile e ci dimostra che lo scambio epistolare avviene dopo il ritorno da Firenze:

"Caro Verdi, quando mi hai dato l'incarico di scriverti i *Masnadieri*, fu per me un'ora quasi lieta, e senza il timore che me lo ritirassi non avrei mai e poi mai consentito a riceverne un compenso. Ora i mille franchi che mi mandi oltrepassano, almeno io credo, la somma fra noi convenuta, cioè quella che hai sempre data al Piave e al Solera. Questa eccedenza ti dev'essere

assolutamente restituita. Ma perché unirti il regalo magnifico d'un orologio e d'una catenella d'oro? che cosa ti ho fatto per questo? Vuoi forse pagarmi quei miserabili tapelli che ho messo al libretto di Piave? Quanto essi valgano dimandalo alla *Rivista Fiorentina*⁽²⁵⁾. Il tuo cuore che dovrebbe conoscermi non può avere avuta questa intenzione, che mi farebbe morir di vergogna. Rimandarti il tuo dono? ma come fare senza offenderti? Ed io vorrei pure attaccarmi a te come al più caro, al più nobile, al più glorioso de' miei amici. Non ne ho dunque il coraggio. Ma s'io lo debbo tenere, non negarmi almeno la grazia di accettare anche da te [?] le due povere memorie che tu vedi⁽²⁶⁾. Questa tua cara condiscendenza, la quale mi torrebbe un grande peso all'anima, varrebbe anche a rassicurarmi che non è punto scemata l'affezione che un tempo mi portavi⁽²⁷⁾. Io sono poco felice, caro Verdi; la solitudine in cui mi trovo sarebbe cara ad un egoista, ma non a me che ho bisogno dell'amicizia e della tua principalmente; tu non potresti levarmela che lacerandomi il cuore. Non parlar di sacrifici quando desideri alcuna cosa da me. La mia penna e il poco mio ingegno sono da gran tempo cose tue".

Alla lettera è acclusa, in allegato, la seguente dichiarazione:

"Caro Verdi, ho ricevuto pezzi da venti franchi cinquanta a compenso del Melodramma i *Masnadieri*, del quale cedo a te la piena proprietà. Ti ringrazio, e senza più. Credimi pieno d'alta stima e d'amicizia. Il tuo Andrea Maffei".

Le due lettere sono, innanzitutto, una tangibile testimonianza della vera e disinteressata amicizia che unisce i due artisti, pur così diversi per formazione e per carattere, e inoltre della disponibilità di Maffei a porgere anche in futuro, se occorra, il contributo della propria esperienza a questo sentimento cui tanto ha già offerto. La frase "la mia penna e il poco mio ingegno sono da gran tempo cose tue", letta tra le

amici. Il che appare strano, se la lettera è stata scritta subito dopo il comune soggiorno a Firenze. Forse i timori del letterato, e il tono sconsolato della chiusa, sono da imputarsi ad un momento di sconforto, più che comprensibile viste le recenti traversie familiari. Ma è anche possibile che in Maffei già ci sia presentimento che la relazione di Verdi con Giuseppina Strepponi – che secondo alcune testimonianze sarebbe stata presente a Firenze nei giorni precedenti la rappresentazione del *Macbeth* – strapperà presto il musicista non solo dalla sua affettuosa tutela ma anche da Milano e da tutte le amicizie della gioventù.

24) A. LUZIO–G. CESARI, *I Copialettere ecc.*, cit., p. 33.

25) Maffei si riferisce alle già accennate critiche del Montazio il quale, dopo la rappresentazione del *Macbeth*, si era accanito in particolare sulle parti del libretto da lui modificate, credendole tuttavia di Piave.

26) Si tratta quasi certamente di autografi di illustri personaggi, di cui Verdi – come già accennato – è collezionista. Anche in futuro Maffei invierà più volte in dono all'amico lettere autografe di scrittori celebri.

27) Le parole di Maffei sono difficilmente interpretabili in quanto fanno pensare a un periodo di distacco oppure a un raffreddamento dei rapporti tra i due

righe, è infatti chiara spia di una collaborazione da lungo tempo operante. Ma esse sono interessanti proprio perché dalla loro lettura appare logico dedurre che è soltanto dopo il *Macbeth* che Verdi – ripreso in mano il libretto dei *Masnadieri*, e questa volta con l'intenzione di musicarlo – si accorge che il secondo atto, così com'è, risulta "freddo per la scena" e necessita quindi di modifiche. Anche il fatto, del resto, che solo in questo momento egli chieda a Maffei di fargli la cessione del libretto è, ci sembra, piuttosto indicativo.

Certo, se si accettasse il presupposto sviluppato in queste pagine, sarebbe necessario rivedere, almeno nelle premesse, i giudizi critici sull'opera, dal momen-

to che questi prendono immancabilmente l'avvio dalla forzata interruzione della scrittura. La tesi critica di fondo tuttavia non verrebbe a mutare. Infatti, ammesso per vero che la stesura dei *Masnadieri* impegni Verdi solo dall'aprile 1847 in poi, l'assunto rimane valido comunque: il lungo periodo di tempo intercorso tra il momento in cui, nell'estate del '46, Verdi e Maffei hanno discusso il soggetto e quello in cui il musicista può tornare ad occuparsene blocca, se non la scrittura, l'iniziale entusiasmo creativo, offusca l'ispirazione, interrompe insomma quel processo di maturazione interiore del dramma che è, anche in Verdi, essenziale.

“Ho commesso un brutto peccato...”

Passano una decina di giorni prima che Verdi, dopo l'andata in scena del *Macbeth*, torni a Milano. Ha lasciato a Busseto, dove ha fatto anch'egli una breve tappa⁽¹⁾, il fido Muzio. E poiché Muzio arriverà a Milano solo l'11 aprile⁽²⁾ non abbiamo da lui notizie che ci documentino sull'attività del maestro in queste due settimane. Quando anch'egli giunge Verdi gli comunica seccamente che non sta lavorando: “Il Maestro sta bene, ma non lavora, a quanto mi disse; l'ho trovato un po' arrabbiato perché ho tardato troppo e vi è un'immensità di lavori da fare”⁽³⁾.

Eppure, in una lettera scritta due giorni prima all'editore Lucca, il musicista non sembrava avere dubbi sulla propria disponibilità ad andare in scena per tempo a Londra:

“Godo che la Lind⁽⁴⁾ vadi a Londra. Da quanto parmi essa però andrà molto tardi e non vorrei che la stagione s'inoltrasse di troppo per la mia opera. Badi bene che io non tollererei ciò, come non sono disposto a tollerare la più piccola mancanza. Io sono stato trattato così poco bene in questo affare, per cui se l'opera non sarà montata in tempo debito e come si conviene in tutto e per tutto le dichiaro francamente che io non la farò eseguire”⁽⁵⁾.

In realtà Verdi si è rimesso in piena attività. Lo conferma Muzio di lì a due giorni: “Il signor Maestro sta bene e lavora molto; ma non ho ancora potuto parlargli né di Londra, né di nessun'altra cosa; perché ci vediamo poco, ed ognuno sta nella sua stanza, essendo anch'io tanto occupato delle riduzioni del *Macbeth* (...)”⁽⁶⁾. Sebbene il tempo a sua disposizione sia piuttosto ristretto, il musicista evidentemente pensa di riuscire a comporre l'opera con velocità. Finora, escludendo l'*Attila* e soprattutto il *Macbeth*, il

lavoro materiale di stesura l'ha sempre impegnato per periodi brevi, se non brevissimi.

Purtroppo pochissimo sappiamo della scrittura dei *Masnadieri*. Lo stesso Muzio è, in questo periodo, estremamente parco di notizie sul lavoro del maestro. Se sulla preparazione del *Macbeth* abbiamo a disposizione un materiale ricco ed interessantissimo, per i *Masnadieri* manchiamo persino di quelle testimonianze essenziali che sono di solito le lettere del compositore al librettista. Il fatto che Verdi e Maffei abitino nella stessa città e si frequentino abitualmente fa sì che ogni discussione sul libretto, se avviene, si svolga oralmente. Accade così che, in mancanza di documenti concreti, trovino libero campo le illazioni dei critici. Tutti sono portati a ritenere che Verdi in questo caso rinunci a imporre la sua volontà al librettista, noto letterato, e accetti senza discutere il testo che gli viene proposto. Ma c'è chi afferma addirittura che egli non ardisca discutere il libretto perché si sente “onorato e intimidito” da una così eccezionale collaborazione e gli sembra che nulla possa “ripagare il Maffei per la degnazione”⁽⁷⁾. Sorvolando sull'acida ironia traspirante da queste parole, l'asserzione è semplicemente assurda. Per quanto Maffei goda di grande successo e reputazione e sia, soprattutto, l'insuperato ed acclamatissimo traduttore di Schiller, se pensiamo ai rapporti di confidenza che da tempo lo legano al musicista ci riesce davvero difficile immaginare un Verdi “intimidito” di fronte a lui. In realtà, nella mancanza, del resto ovvia, di altra testimonianza che non sia la richiesta di ritocchi al secondo atto⁽⁸⁾, non possiamo sapere se gli interventi di Verdi e di Maffei sul libretto si siano limitati a quei

1) «Non potrà essere che Martedì sera a Milano perché ho qui mio suocero che mi trascina per un giorno a Busseto» scrive il 21 marzo a Clara Maffei da Bologna.

2) Cfr. Lettera di Emanuele Muzio del 12 aprile: «Fino da ieri mattina sono a Milano, e sto bene» in: L.A. GARIBALDI, cit., p. 313.

3) *Ibidem*, pp. 313–314.

4) Jenny Lind, celebre soprano.

5) Minuta della lettera in: A. LUZIO–G. CESARI, *I Copialettere ecc.*, cit., p. 35.

6) L.A. GARIBALDI, cit., pp. 314–315.

7) G. BALDINI, *Abitare la battaglia*, cit., p. 143.

8) Cfr. p. 175.

ritocchi o se invece, visti anche i tempi ristretti rimasti a disposizione del musicista per la scrittura dell'opera, non abbiano già prima coinvolto più largamente l'iniziale stesura. Non possiamo cioè avere la certezza che il libretto che servì per la musica e che oggi ci resta stampato sia identico a quello che Maffei, molti mesi prima, aveva scritto su insistenza di Verdi e senza certo prevedere che sarebbe servito per un'opera buttata giù a freddo e affrettatamente. Torneremo più oltre a parlare dello sfortunato libretto dei *Masnadieri*; sfortunato anche perché, come vedremo, è stato, tra quelli verdiani, uno dei più bersagliati dalla critica.

Qualcuno ha affermato che Verdi si sia rivolto a Maffei per l'opera di Londra in quanto, in occasione della sua prima commissione fuori d'Italia, l'affidarsi a un colto letterato, e non a un semplice librettista di mestiere, poteva essere garanzia di un prodotto più nobile, più elevato, psicologicamente più approfondito. A parte il fatto che al momento in cui l'idea dei *Masnadieri* aveva preso corpo la loro destinazione non era ancora definita, chiedersi perché Verdi si sia rivolto a Maffei è puramente retorico. Tra il musicista e il letterato era andato consolidandosi proprio in quel periodo un legame intenso, diremmo quasi esclusivo, sul piano sia dei rapporti umani che di quelli intellettuali; d'altra parte la presenza di Maffei nella scelta dei soggetti, nella stesura preliminare degli "schizzi" e, ancora, nella supervisione dei libretti, era certamente stata più frequente di quanto le scarse attestazioni al riguardo permettano di documentare. Lo stesso intenso lavoro comune sul *Macbeth* – dalla scelta del soggetto alla revisione del libretto e, verosimilmente, dalla scenografia a tutta l'accuratissima preparazione registica dell'opera, sta a dimostrare come, per Verdi, il "Sant'Andrea" Maffei fosse divenuto (spe-

cie in un momento caratterizzato da una così decisa volontà di evoluzione artistica) un punto di riferimento essenziale.

Più interessante è invece ribaltare il quesito e chiedersi: perché Andrea Maffei accettò di scrivere un libretto per musica, adattandosi ufficialmente al ruolo di librettista, seppur "dilettante"?⁹⁾ Come sappiamo, durante il comune soggiorno a Recoaro, cioè nel momento in cui erano maturate le idee del *Macbeth* e dei *Masnadieri* ed erano state poste le basi per la successiva collaborazione, Maffei attraversava un periodo di profonda depressione, conseguente alla separazione dalla moglie. La compagnia di Verdi, l'amico a lui più vicino in quei giorni, era servita probabilmente a dare una reazione volitiva al trauma e a facilitarne il superamento. È infatti possibile che il musicista giungesse allora a proporgli una espressa collaborazione anche per distrarlo dal suo umor nero e da quella sorta di doloroso annichilimento in cui era caduto. D'altra parte Maffei, aderendo alla richiesta, sperava forse di trovare, in un'esplicita disponibilità in favore dell'amicizia, una compensazione alla perdita degli affetti familiari. Ma forti dovevano essere state le resistenze intime da vincere nel momento in cui accettava di esporre il suo nome quale librettista. Ne è testimonianza esplicita la già citata lettera del 23 ottobre 1846 a Jacopo Cebianca, in cui Maffei, confessando all'amico di aver scritto un libretto per musica, lo definiva "un brutto peccato":

"(...) per dirti qualche cosa de' miei lavori, ti voglio fare una confessione. Ho commesso un brutto peccato (e tu pure ti sei lordato di questa pece) ho scritto un libretto per musica: *I Masnadieri*. Il M.o Verdi me n'ha tanto pregato che non potei scansarmene. Vi ho messo però tanto studio nell'improntare i caratteri, nel cogliere le scene di maggior effetto e nella verseggiatura ch'io spero, se non altro, non verrà confuso con

9) La definizione di librettista «dilettante», applicata a Maffei dal Budden (J. BUDDEN, cit., I, p. 344), è ripresa da: ANGELO FOLETTO, *Poeta «assai distinto»: librettista dilettante?*, in: AA.VV. *L'Ottocento di Andrea Maffei*, cit., pp. 90-95.

tante solennissime porcherie. Ma se pure toccasse al mio melodramma questo destino, mi rimarrà la soddisfazione di aver appagato un amico”.

Del resto proprio a Cabianca, non molti anni prima, egli stesso aveva consigliato di desistere dal mestiere di librettista, “ladro mestiere” da lasciare “agli affamati schinca penne di teatro”⁽¹⁰⁾. Parole, quelle, che non esprimevano solo una valutazione personale; erano bensì l’espressione più lampante della scarsa stima in cui erano tenuti i librettisti *routiniers*.

La polemica sulla progressiva e inarrestabile involuzione della librettistica aveva del resto dietro di sé già una lunga storia. Risale al 1804 questa pessimistica considerazione: “La scarsezza dei premi, le pretese irragionevoli de’ cantanti, e talor de’ maestri, hanno disgustato per tal modo di simil genere di lavori i veri poeti, ch’è divenuta questa sorta di produzioni il patrimonio de’ men colti seguaci d’Apollo, ai quali poco monta il prestarsi a tutto, purché la pattuita mercede non manchi”⁽¹¹⁾. Negli anni successivi la polemica contro i librettisti non si era certo sopita né si sarebbe esaurita in seguito. Essi, in ambiente letterario, venivano considerati in genere, salvo poche eccezioni, alla stregua di servilissimi “poeti di mestiere”, ai quali per comporre un melodramma bastava “rubare onestamente un argomento a qualche Romanziere indigeno e transalpino; incastrarvi dei gallici colpi di scena; raggranellare o raffazzonare qualche nebuloso concettino tratto dal museo del romanticismo; e quindi stemperare

il tutto in un po’ di prosa rimata, come Dio vuole”⁽¹²⁾.

La tradizione denigratoria nei riguardi dei libretti d’opera e dei loro autori, dalle sue radici lontane fino ad anni a noi abbastanza prossimi, ha del resto una vasta letteratura che non vogliamo qui certo riassumere. Se ci siamo soffermati un attimo su alcune citazioni è stato soltanto per evidenziare la riluttanza con cui Maffei, che si era tenuto fino a quel momento discretamente nell’ombra, si accingeva ad offrire la propria penna a una produzione tanto svalutata e svillaneggiata⁽¹³⁾. E ancor più tale riluttanza si può comprendere se si consideri la sua figura di aristocratico intellettuale, al culmine del successo non solo come rinomato traduttore dei più importanti autori stranieri moderni, ma anche quale *arbiter elegantiarum* nell’ambiente cultural-mondano milanese. Conoscendo poi gli ideali estetici del Maffei letterato, si capisce quanto dovesse costargli adattare espressamente la propria arte colta, formalmente curatissima, classicamente atteggiata, alle esigenze di un genere “popolare” qual era quello del melodramma e, inoltre, a subordinare eleganza ed armonia alla necessità di fornire al musicista un semplice canovaccio verbale che, più che aver valore per se stesso, potesse essere capace di annullarsi in vista della funzionalità musicale⁽¹⁴⁾. Maffei infatti era ben conscio del fatto che nel rapporto tra testo letterario ed espressione musicale la poesia doveva necessariamente farsi subalterna alla musica, alle sue intime esigenze. Anche il grande Goethe (autore che

10) Cfr. p. 76. Si veda anche quanto detto sull’ipotesi di collaborazione per il libretto dei *Due Foscari*.

11) Lettera di Giovanni Carpani, cit. in: FOLCO PORTINARI, *Pari stiamo! Io ho la lingua egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, EDT/Musica, Torino, 1981, p. 18.

12) Parole di S. Cefanini, cit. in: U. ROLANDI, *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Roma, 1953.

13) Nel dicembre 1847 Maffei e Carcano, invitati dal musicista napoletano Vincenzo Capecelatro a scrivere il libretto per «un melodramma originale, scelto da un episodio della storia di *Maria Stuarda*, che porterà il titolo *David Riccio*» accetteranno solo a patto che venga salvaguardato l’anonimato dei librettisti, richiedendo che non siano «posti né a qualunque affisso né al libro

stesso i nostri nomi» (Lettera di Giulio Carcano e Andrea Maffei a Vincenzo Capecelatro del 13 dicembre 1847, in Biblioteca Comunale di Forlì, *carte Piancastelli*). Tuttavia quando l’opera verrà rappresentata alla Scala nel 1850 sul libretto apparirà il nome di Maffei (*David Riccio*. Dramma in 2 atti con prologo. Poesia di Andrea Maffei. Musica di Vinc. Capecelatro, da rappresentarsi nell’I.R. Teatro alla Scala il Carnevale 1850). Sul *David Riccio* e sulla corrispondenza epistolare tra Maffei e Capecelatro, cfr. qui alle pp. 192–93, e 196 e relative note.

14) Già al tempo della sua collaborazione con Verdi per la *Cantata* che avrebbe dovuto essere eseguita in occasione del Congresso degli Scienziati, nel 1844, Maffei aveva accennato alla «tirannia della musica» che obbligava generalmente i poeti a «dolorosi mutamenti» (Cfr. Lettera a Jacopo Cabianca, p. 72).

egli conosceva bene) aveva dovuto del resto riconoscerlo¹⁵⁾ e tra gli altri pure il Grillparzer musicologo ne aveva acutamente dibattuto nelle sue riflessioni teoriche¹⁶⁾. Maffei era dunque convinto – e lo esplicherà chiaramente, come vedremo tra poco, nella *Nota* premessa al libretto dei *Masnadieri* – che le parole del libretto dovevano essere funzionali alla musica, essere cioè soltanto “poco più che uno scheletro che aspetti dalle note (...) le forme, il colore, la vita”.

Tutte queste considerazioni mettono ben in evidenza che non era certo un vantaggio per la propria immagine ciò che Maffei poteva aspettarsi dalla sua collaborazione quale librettista. E dimostrano, tra l'altro, l'assoluta inconsistenza, se non la malafede, della tesi del Baldini il quale, “nemico giurato del Maffei” (tale lo definisce senza perifrasi Massimo Mila), accusa addirittura il letterato trentino di opportunismo, insinuando che egli, accettando di divenire librettista di Verdi, sapesse “fare i conti in tasca a se stesso”. Se proprio di conti, in tale circostanza, si volesse parlare – ma ci sembra del tutto inappropriato – sarebbe più logico pensare che a farli avrebbe potuto essere piuttosto Verdi, il quale del resto in questo campo non fu certo mai uno sprovveduto¹⁷⁾.

Il melodramma *I Masnadieri* costituisce, dopo la *Giovanna d'Arco* del 1845, il secondo impegno di Verdi su un testo schilleriano. Anche se non risulta che il musicista abbia mai espresso esplicitamente una propria predilezione per il drammaturgo tedesco, è stato ampiamente dimostrato come l'interesse per Schiller costituisca un dato fondamentale nella produzione verdiana. Il fascino di questo autore, il suo

accostamento, comune nella cultura romantica, all'amatissimo Shakespeare, la tensione etica ed eroica sottesa ai suoi drammi, sarebbero probabilmente bastati, da soli – anche cioè prescindendo dalla mediazione del traduttore Maffei – a cattivarsi le simpatie del compositore. Si aggiunga che nei *Masnadieri* è centrale la figura del bandito, figura che, idealizzata largamente dal Romanticismo, appare far capolino così di frequente tra gli argomenti, unicamente meditati o effettivamente realizzati, del primo Verdi. Pensiamo solo a quanto vicini siano tra loro, in tal senso, i soggetti che in questo periodo hanno attirato contemporaneamente il suo interesse: oltre ai *Masnadieri* di Schiller, il *Corsaro* di Byron e ancora l'*Avola* di Grillparzer, altra storia di un bandito *sui generis*, generoso e romantico.

Abbiamo già accennato alla possibilità che Verdi leggesse a Recoaro il dramma *Die Räuber* di Schiller, fresco di stampa nella versione del Maffei, e che l'argomento accendesse allora la sua fantasia. Fu certamente lui a proporre l'utilizzazione di quel soggetto e a vincere le probabili resistenze dell'amico traduttore la cui volontà – specie nel difficile momento psicologico che stava attraversando – era senz'altro meno forte di quella di Verdi. Maffei infatti non amava *Die Räuber*, primo immaturo dramma del giovanissimo Schiller, che aveva tradotto solo perché legato per contratto all'editore Pirola per la versione di tutto il teatro schilleriano. Le sue simpatie, anziché agli *Jugenddramen*, andavano piuttosto ai drammi della *Klassik*, a quelli cioè in cui Schiller si era proposto di dare alla Germania opere che riproponessero, nel sen-

15) Goethe, che aveva avuto anch'egli l'occasione di scrivere libretti per musica, aveva più volte testimoniato la necessità del sopravvento della musica sulla poesia. Così ad esempio nel *Viaggio in Italia* aveva osservato: «Il poeta di un libretto da musica deve considerare il suo lavoro, all'atto di consegnarlo al musicista, come un figlio o un discepolo che mette al servizio di un nuovo padrone» (cfr. A. OREL, *Goethe e l'opera italiana*, in: «Rivista di letterature moderne», 1 (1950), p. 37).

16) Esaltando tra l'altro Rossini, «indifferente ai nuovi dettami neotedeschi e apertamente schierato a favore di una prevalenza della musica sul testo» (cit. in:

A. FOCHER, *Franz Grillparzer poeta musicologo*, cit., p. 24).

17) Il Baldini, nel parlare della collaborazione ai *Masnadieri*, approfitta dell'occasione per dare del Maffei letterato e traduttore un giudizio gravemente limitativo che dimostra di ignorare nel modo più assoluto la specificità e l'importanza del ruolo svolto dall'intellettuale trentino nell'Italia del Romanticismo (Cfr. G. BALDINI, *Abitare la battaglia*, cit., pp. 141–142). La stroncatura del Baldini viene purtroppo generalmente assunta come oro colato, vista la sua reputazione di anglista, e persino Mila la definisce «competente» (M. MILA, cit., p. 277, nota 11).

so più profondo, spirituale e formale, la tragedia classica e nei quali il coro, elemento classico per eccellenza, avesse programmaticamente la funzione non solo di smussare la violenza dei fatti (concedendo allo spettatore di conservare, seppur in mezzo alle più violente passioni, la sua libertà), ma anche di innalzare, con la sua ardita liricità, il tono di tutto il dramma, rendendolo in qualche modo universale⁽¹⁸⁾. Alla traduzione dei *Räuber*, dramma in prosa, Maffei si era dunque accinto quasi contro voglia, pensando in un primo tempo addirittura di affidarne la versione a Francesco Venturi (come appare nella dedica del volume)⁽¹⁹⁾, ed esternando poi agli amici le sue perplessità, probabilmente anche d'ordine morale, vista l'atrocità dei fatti narrati da Schiller⁽²⁰⁾.

Ma per Verdi, che in questo periodo era ancora convinto che garanzia di successo fosse l'impressionare il pubblico, mettendo in scena sentimenti iperbolizzati, nel bene e nel male, il romantico grido di rivolta dell'individuo contro la società espresso nei *Masnadierei* doveva apparire soggetto ideale. A prima vista il testo sembrava del tutto adatto a una trasposizione melodrammatica; aveva anzi, in questo senso, alcuni precedenti. In particolare nell'inverno del 1839 aveva esordito, al San Carlo di Napoli, il melodramma *I Briganti* di Mercadante, su libretto di Giacomo Crescini, tratto dai *Räuber* di Schiller nella versione

18) Schiller tratta con grande acutezza della funzione del coro in un saggio, *Sull'uso del coro nella tragedia*, che accompagna il primo dramma tradotto da Maffei, ovvero *Die Braut von Messina*, tragedia «classica» con cori, a proposito della quale il drammaturgo tedesco dichiara di aver voluto specialmente gareggiare con i Greci. In tale saggio (di cui qui riportiamo alcuni passaggi nella versione datane da Maffei), dopo aver subito precisato che «la tragedia possiamo dirla veramente compiuta quando siesi ornata dei colori della rappresentazione; il poeta non le dà che le parole, il soffio di vita le vien dalla musica e dalla danza», Schiller esplicita le ragioni che l'hanno indotto a «ricostituire il Coro antico sulla scena moderna». Al centro del suo argomentare c'è innanzitutto il pubblico, il quale deve pretendere dall'arte non soltanto superficiali emozioni. L'arte infatti «non ha per solo suo scopo una fugace illusione», bensì vuole risvegliare nello spettatore «una nuova forza, dirigerla ed impiegarla». E il coro, appunto, «purifica per mo' di dire il poema tragico», poiché, imponendo l'impressione della distanza, scevera la riflessione dall'azione: «ei non è già un individuo, ma un'idea astratta rappresentata da una moltitudine forte e sensitiva. Coll'imperio della sua presenza s'impossessa della sensazione; abbandona il ristretto cerchio dell'azione, s'innalza a contemplare i destini e l'avvenire dei po-

I MASNADIERI

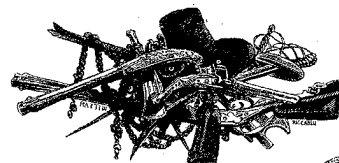
DRAMMA IN PROSA

DI FEDERICO SCHILLER

TRADUZIONE

DEL CAVALIERE ANDREA MAFFEI

Quae medicamenta non sanant, ferrum sanat,
quae ferrum non sanat, ignis sanat.
HIPPOCRATES



MILANO

PER LUIGI DI GIACOMO PIROLA
MDCCCXLVI

Frontespizio de *I Masnadieri*, dramma in prosa di F. Schiller. Traduzione di Andrea Maffei. Pirola, Milano, 1846.

poli, la missione dell'umanità (...). In quanto poi al rimprovero fatto al coro dal «volgo dei critici», di spezzare l'illusione, di smorzare la violenza dell'emozione, esso è in realtà «il maggiore suo elogio; perocché è appunto codesto effetto cieco delle passioni che l'artista deve schivare». Infatti «anche fra mezzo ai più caldi affetti il sentimento dello spettatore deve conservare la sua libertà, non deve essere schiavo delle impressioni che riceve (...).

Assai interessante potrebbe essere un'analisi volta a rilevare i parallelismi tra le idee espresse da Schiller nel suo saggio e l'uso che del coro fa Verdi nei melodrammi giovanili.

19) *I Masnadieri*, dramma in prosa di Federico Schiller, traduzione del cavaliere Andrea Maffei, per Luigi di Giacomo Pirola, Milano, 1846 (Tomo VI delle *Opere edite ed inedite*). La versione è dedicata a Francesco Venturi.

20) Gli scriveva nel 1847 G.B. Niccolini: «(...) Dal Ricasoli ho avuto la vostra versione dei *Masnadierei* dello Schiller, e sono persuaso che sarà fedele: mi rincresce nulladimeno che abbiate dovuto per una ineluttabile necessità sottoporvi a questa ingrata fatica (...). Ricordatemi al Verdi (...)» (in: A. VANNUCCI, *Ricordi della vita e delle opere di G.B. Niccolini*, cit.).

di Pompeo Ferrario⁽²¹⁾. Antecedente, anche se ignota ai più (ma non certamente ad Andrea Maffei), la rielaborazione a fini musicali del testo dei *Räuber* fatta da un altro trentino originario, come Maffei, della Valle di Non. Firmandosi colla sigla A.C. de T.⁽²²⁾, questi aveva preparato nel 1832 un'azione teatrale intitolata *Il Masnadiero*, nella cui prefazione era specificato che il libretto era "cavato dalla tragedia dei Masnadieri del sig. Federico Schiller". Il relativo melodramma, in un solo atto, era stato musicato da Davide Uhrmacher e rappresentato al Teatro Sociale di Trento per la Fiera di San Vigilio del 1835⁽²³⁾.

C'erano in realtà, nel dramma di Schiller, quelle che Budden chiama "trappole nascoste"⁽²⁴⁾, alle quali si sarebbe potuto forse ovviare soltanto stravolgendo l'originale schilleriano, come del resto aveva fatto – anche se con esiti tutt'altro che entusiasmanti – il Crescini per Mercadante. Ma in questo caso né il musicista né il traduttore volevano certamente aggirare un autore come Schiller.

Maffei, nell'accingersi a ridurre il testo da lui tradotto nella misura di un libretto per musica, sapeva bene ciò che Verdi desiderava. Forse era meno dotato – come qualcuno ha detto – di quel senso del teatro che librettisti meno colti ma professionisti possedevano. Anche se è tutto da spiegare perché poi Maffei, con la sua più che ventennale esperienza di

traduttore di grandi testi teatrali (e i drammi di Schiller in particolare erano puro "teatro") e con la lunga pratica acquisita negli adattamenti scenici dei drammi da lui tradotti, cui si dedicò con particolare zelo per tutta la vita⁽²⁵⁾, dovesse possedere meno senso teatrale ad esempio di un Piave, passato direttamente da aspirante poeta a librettista di Verdi. Resta comunque il fatto che nessuno certamente meglio di Maffei conosceva le esigenze del musicista in materia di libretti. Ponendosi quindi al servizio dell'amico in veste di librettista era pienamente conscio di doversi adeguare non solo a quelle che erano le regole consacrate del genere ma pure alle precise norme di essenzialità e di concisione da Verdi immancabilmente pretese. Tale consapevolezza è chiaramente evidenziata nella nota che egli premette al libretto, e che val la pena citare per esteso, compresa la parte iniziale, esternante più propriamente le riserve che egli aveva nei confronti di un testo drammatico che lo stesso Schiller aveva sentito il bisogno di sconfessare per la violenza di cui era permeato⁽²⁶⁾:

"Questo melodramma è tratto dalla celebre tragedia di Federico Schiller *I Masnadieri*; il primo drammatico lavoro uscito da quel divino intelletto avanti che l'età matura e lo studio dell'uomo ne temperassero la troppo ardente immaginazione. I duri contrasti di cui fu travagliata la prima gioventù del poeta ed un'anima naturalmente inclinata al dolore gli ispirarono questo dramma terribile, il quale, com'è noto, sedusse le calde fan-

21) Cfr. p. 89, nota 13.

22) Si tratta probabilmente di un appartenente alla famiglia dei conti Thun, cui Maffei è legato, per ragioni familiari, fin dall'infanzia. Particolarmente affettuosi sono i suoi rapporti col patriota Matteo Thun (1812–1892) presso il cui castello è spesso ospite durante la stagione estiva.

23) *Il Masnadiero*, melodramma d'un atto da rappresentarsi per la prima volta in Trento nel Teatro Sociale ricorrendo la fiera di S. Vigilio 1835. Trento, dall'I.R. Stamperia Monauni.

24) In particolare, dal punto di vista strutturale, il fatto che «le prime scene sono ambientate in luoghi diversi. Ognuno dei personaggi si fa avanti separato nel proprio mondo. Il confronto, essenza del dramma musicale verdiano, non può avvenire che alla fine del primo atto» (J. BUDDEN, cit., I, p. 345).

25) Le traduzioni di Maffei, e quelle schilleriane in particolare, si imposero immediatamente nei repertori delle maggiori compagnie teatrali. La *Maria Stuarda*, ad esempio, portata per la prima volta sulle scene da Gustavo Modena nel 1830, ottenne un successo tale da entrare nel repertorio praticamente di tutte le primedonne del secolo. Per quanto riguarda in particolare la trasposizio-

ne teatrale dei *Masnadieri* anch'essa conseguì subito popolarità ad opera della compagnia Bellotti–Bon. La cura delle riduzioni teatrali dei drammi costituiva una parte non certo accessoria dell'attività del Maffei traduttore ed è ricostruibile anche attraverso i rapporti epistolari da lui intrattenuti con i maggiori interpreti delle scene italiane, da Ernesto Rossi ad Adelaide Ristori, da Luigi Bellotti–Bon a Virginia Marini.

26) Il dramma *Die Räuber*, scritto da Schiller nel 1780, a soli vent'anni, era stato pubblicato dapprima anonimo. Rappresentato a Mannheim nel 1782 aveva, per quanto sottoposto preliminarmente a modifiche moderatrici, suscitato scandalo. In seguito l'autore stesso, nella rivista «Rheinische Thalia», confessava di aver prodotto, in esso, «un mostro, che, per buona sorte, non è mai esistito al mondo». E proseguiva: «Non auguro al mio dramma dei *Masnadieri* l'immortalità fuorché per eternare l'esempio d'un parto prodotto dall'impulso di una mente gagliarda tenuta tra le catene, situazione estranea alla possibilità di qualunque pregevole opera».

tasie di molti giovani a cacciarsi per le foreste nell'intento sognato di migliorare i costumi coi misfatti e col sangue.

Ma se questa spaventosa pittura della società manca in parte di vero e di quella sapiente cognizione del cuore che ammiriamo nella *Stuarda*, nel *Tell* e nel *Wallenstein*, presenta a riscontro un interesse così vivo e crescente, ed uno svolgersi di affetti e di avvenimenti così vario ed efficace, che non saprei qual altro lavoro di penna potesse offrire situazioni più accomodate alla musica. E a queste situazioni, a questa forza d'affetti deve principalmente mirare chi si mette all'ardua prova di scrivere per quest'arte, sia che o la storia o l'invenzione gliene dia l'argomento; giacché, confinato il poeta in brevissimo spazio, non può dare al pensiero le proporzioni e il discorso psicologico voluti dal dramma, ma lavorare a gran tratti, e presentare al maestro poco più di uno scheletro che aspetti dalle note, anziché dalla parola, le forme, il calore, la vita. Insomma egli deve ridurre un vasto concetto in picciola dimensione senza mutarne l'originale fisionomia, come una lente concava che impicciolisce gli oggetti e ne conserva tuttavia la sembianza. Il melodramma pertanto non può essere che il germe della creazione poetica che riceve dal pensiero musicale la sua piena maturità (...).

Il libretto risulta, nella sua concreta realizzazione, del tutto coerente con le intenzioni espresse dal librettista. Il testo riassume infatti con diligenza e sostanziale fedeltà l'originale, conservandone i movimenti drammatici essenziali ma mirando ad ottenere la stringatezza e la concentrazione richieste dal musicista. E infatti a Verdi, una volta che lo ebbe tra le mani, evidentemente piacque. Ne è testimonianza, seppur indiretta, il giudizio entusiastico di Emanuele Muzio, le cui valutazioni, lo sappiamo, riflettevano sempre quelle dell'adorato maestro. "Non è mai stato scritto un più bel libro" aveva affermato Muzio con piena convinzione, "quelli di Romani sono un nulla a confronto".⁽²⁷⁾

Perché dunque su questo libretto si è scatenata per tanto tempo la fantasia denigratoria di molti critici? Tanti sono i giudizi negativi che via via si sono andati accumulando sul testo (spesso, bisogna dirlo, ricalcandosi pedissequamente) che verrebbe quasi la

I MASNADIERI

POESIA DEL CAV.

ANDREA MAFEI

MUSICA DEL MAESTRO

GIUSEPPE VERDI



MILANO

COI TIPI DI FRANCESCO LUCCA.

I Masnadieri. Frontespizio di una delle prime edizioni del libretto, 1847. Istituto di Studi Verdiani, Parma.

tentazione di compilarne un repertorio completo. Lungo sarebbe, e qui inattuabile, evidenziare tutte le motivazioni, attendibili o meno, che stanno alla base di questa sorta di crociata demolitrice; la quale risulta innescarsi molto spesso su pregiudizi che coinvolgo-

²⁷⁾ Cfr. p. 174.

no *in toto* la personalità del letterato Maffei, tanto osannato in vita quanto sommariamente sottovalutato, quando non screditato, da buona parte della critica posteriore⁽²⁸⁾. Ma pur dovendo constatare quanto i pregiudizi critici abbiano avuto un effetto preventivamente condizionante, ciò, se può aiutarci a capire il tono di sufficienza con cui generalmente si è accennato alla collaborazione librettistica del Maffei, non basta a spiegare tutte le riserve espresse nei confronti del libretto e del suo autore. Riserve e critiche che tra l'altro, messe a confronto, risultano talora singolarmente contraddittorie. Da un lato, evidenziando il fatto che Maffei fosse un letterato, e non un librettista di mestiere, lo si è accusato di aver prodotto un testo letterariamente accettabile ma scarsamente funzionale dal punto di vista melodrammatico. Altrove invece è stata proprio la validità letteraria del libretto a essere contestata. In questo secondo caso più di un critico ha addirittura imputato a colpa del Maffei l'uso di un vocabolario triviale, di immagini truculente. Il che suona quasi umoristico quando si sappia che gli appunti che più spesso sono stati rivolti al Maffei quale traduttore – di Schiller in particolare – riguardano all'opposto la sua costante tendenza ad attenuare, a sfumare, a ingentilire il linguaggio dell'autore. Nasce il dubbio – ma è quasi una certezza – che qualcuno, pur avendo letto il libretto, non conoscesse assolutamente il dramma da cui esso è tratto. Virginia Cisotti – che del libretto dei *Masnadieri* tratta diffusamente “per il suo carattere quasi esemplare di trasposizione da un originale letterario ad un libretto d'opera della prima metà dell'800”⁽²⁹⁾ – mette bene in evidenza, con un'analisi comparata dei due testi,

come il librettista tenda proprio ad attenuare la “brutalità realistica del testo schilleriano”. Essa conclude affermando che le accuse di trivialità andrebbero casomai rivolte al dramma di Schiller, ma “dato che il contesto in cui si trovano le critiche non si presta facilmente ad una disanima letteraria contro il drammaturgo, si incolpa di tutto il povero librettista”⁽³⁰⁾.

Poche, anche se di un certo spessore critico, sono state le voci in difesa del libretto⁽³¹⁾. Ma attenzione! Se dalla critica musicale italiana si passa a quella straniera ci si accorge che i giudizi negativi si fanno rari; i critici di lingua tedesca ad esempio – è ancora la Cisotti ad attestarlo – giudicano il libretto in termini favorevoli. Altrettanto può dirsi degli inglesi, a partire da quelli che già all'indomani della prima dell'opera a Londra, nel 1847, avevano unito alle lodi per il melodramma quelle per il libretto⁽³²⁾.

Per quanto molto rappresentati, e generalmente con successo, durante l'Ottocento, *I Masnadieri* hanno dovuto fin dall'inizio fare i conti col soggetto che è alla base del melodramma, ossia con un testo letterario che risente pesantemente dell'immaturità e dell'inesperienza di Schiller, alla sua prima prova compiuta di drammaturgo. La “cappa di tetra criminalità che grava su quest'opera non la rendeva particolarmente adatta nell'800 al pubblico del teatro in musica”, rileva la Cisotti. Forse per questo, nei precedenti *Briganti* di Mercadante, tratti dallo stesso dramma, si era provveduto a smussare gli elementi di più evidente atrocità e a mascherare i caratteri più crudamente iniqui dei personaggi.

Mantenendosi invece Maffei sostanzialmente fe-

28) Si veda, al proposito, quanto detto nell'Introduzione.

29) V. CISOTTI, *Schiller e il melodramma di Verdi*, cit., p. 160.

30) *Ibidem*, p. 49.

31) La critica più recente ha ridimensionato, e soprattutto diversamente orientato, i giudizi che per lungo tempo hanno pesato negativamente sui libretti e sui librettisti verdiani. Sono tuttavia ancor oggi talvolta rilevabili, nei giudizi sull'esperienza librettistica di Maffei, riserve di natura prettamente extratestuale.

32) Anche la critica straniera più recente, meno legata –evidentemente– a

condizionamenti, esprime sul libretto dei *Masnadieri* giudizi elogiativi. Così Edmund Kostka, nel suo *Schiller in Italy*, parlando del Maffei afferma: «As a librettist, he produced a version very faithful to Schiller's drama both in form and in spirit. His text was doubtless far superior to most other libretti in Italy around the middle of the nineteenth century» (E. KOSTKA, *Schiller in Italy. Schiller's reception in Italy: 19th and 20th centuries*, Peter Lang Publishing, Inc., New York, 1997, pp. 52–53).

dele – in coerenza al suo ruolo di traduttore – all'originale, l'impatto scenico diveniva tale da provocare, allora, anche riserve di tipo moralistico. "Tale argomento, checché in contrario asserisca il Maffei, non è punto acconcio alla musica, perché, come scrisse Aristide (celebre per un suo antico trattato di musica), il fine della musica è l'amore del bello. Ne' *Masnadieri* si vorrebbe far amare il turpe" osservava il Basevi, accreditato critico musicale del tempo⁽³³⁾.

Resta comunque il fatto che non si tratta certamente – e su ciò i giudizi sono abbastanza concordi – di una delle opere meglio riuscite del giovane Verdi. Sebbene scritta con notevole mestiere e con grande attenzione agli effetti, risulta nel complesso un'opera poco equilibrata, che solo a tratti attinge a risultati musicali sorretti da una vera ispirazione⁽³⁴⁾. Da non sottovalutare sono indubbiamente le circostanze poco favorevoli in cui l'opera viene composta. Chi si meraviglia che due opere di così diverso impegno come il *Macbeth* e *I Masnadieri* possano essere state concepite contemporaneamente, non altrimenti si chiede cosa sarebbe divenuto il melodramma schilleriano se Verdi avesse potuto calare in esso il fervore e l'ispirazione che sorreggono il *Macbeth*. Probabilmente, al momento della progettata attuazione, *I Masnadieri* erano nati anch'essi come opera da elaborare con cura, da realizzare meditatamente, curandone ogni aspetto. Cos'era accaduto invece? Che la straordinaria esperienza del *Macbeth* aveva assorbito in modo totale il musicista e su quest'opera egli aveva concentrato ogni sua energia, ogni ambizione di novità, di nobilitazione artistica. Nell'aprile 1847, ad avventura conclusa, egli si sentiva come svuotato.

Tornato a Milano dopo l'esperienza fiorentina Verdi si è messo al lavoro sulla nuova opera con fatica. Forse si è reso conto che qualcosa in lui, dopo il *Macbeth*, è cambiato. Che non sa più adattarsi con facilità a comporre in fretta, a freddo, sbizzando alla meglio i tratti essenziali dell'azione drammatica, facendo agire i personaggi senza alcuno scavo psicologico. Avviene così che quando, alla fine di maggio, musicista e allievo partono per Londra, l'opera è ancora lontana dall'essere terminata. Molto sarà infatti il lavoro che sullo spartito verrà compiuto nella capitale britannica a partire dal 7 giugno, probabile data in cui Verdi, dopo una sosta a Parigi, raggiungerà Muzio: "lavoriamo dalla mattina alla sera. Ci alziamo alle 5 del mattino e lavoriamo fino alle 6 della sera (...). L'opera va avanti; e due atti sono già in copisteria", riferisce Muzio a Barezzi il 16 giugno in una delle sue lunghe e coloritissime lettere dalla "immensa, grandiosa" metropoli. Egli continua ad essere entusiasta del melodramma che sta nascendo: "Io sono d'opinione" afferma "che, dopo l'*Ermani*, è l'opera più popolare che abbia fatto Verdi, e l'opera che girerà di più (...). Vi è una semplicità, una chiarezza, una melodia così bella e graziosa, che entra subito nell'orecchio"⁽³⁵⁾.

Verdi invece, anche a Londra, fatica a lavorare. Il clima, caratterizzato da pioggia e nebbia nonostante la stagione estiva, lo rende "più lunatico e melanconico del solito; sono tre settimane e più che ha cominciato a mettere in netto l'opera, e non ha ancora finito, e gli rimane da fare anche l'instrumentazione" comunica Muzio il 29 giugno⁽³⁶⁾. La pigritia di Verdi, im-

33) A. BASEVI, *Studio delle opere di Giuseppe Verdi*, Tip. Tofani, Firenze, 1859, p. 112.

34) Anche in questo caso non mancano tuttavia alcune opinioni critiche discordanti: L'Osborne ad esempio scrive: «Nonostante gli squilibri *I masnadieri* è una delle opere più interessanti e più ispirate che siano uscite dai malfamati anni in cui Verdi componeva in ossessiva continuazione. Egli sentì l'eroe estremamente byroniano di Schiller ancor più di quanto sentirà l'autentico protagonista byroniano della sua prossima opera, *Il corsaro*, rivestendo Carlo e gli altri

personaggi principali con maestose melodie. Bernard Shaw, grande verdiano, teneva lo spartito de *I masnadieri* su uno scaffale vicino al suo pianoforte. Diceva di averlo suonato e cantato, con voce malferma, nel suo novantaquattresimo anno di età. È un'opera che non ci abbandona» (C. OSBORNE, *Tutte le opere di Verdi*, cit., p. 169).

35) L. A. GARIBALDI, cit., p. 328.

36) *Ibidem*, p. 334.



Scena da *I Masnadieri* di Giuseppe Verdi. Incisione riprodotta in *"Illustrated London News"*, Londra, 1847.

putata al clima che gli toglie "ogni volontà di lavorare", e il suo umore instabile dipendono indubbiamente anche dal momento psicologico particolare che egli sta vivendo e che la sosta a Parigi, dove quasi certamente si è incontrato con Giuseppina Strepponi⁽³⁷⁾, ha caricato di attese e di esitazioni. Egli sente che un periodo della sua vita sta per concludersi e che il futuro, sentimentale e professionale, dipenderà in gran parte dalle sue decisioni. Tutto ciò naturalmente non depone a favore della composizione dell'opera, la cui conclusione, tra l'altro, non può essere procrastinata, dal momento che sta avvicinandosi la fine della stagione.

La data della prima dei *Masnadieri* al Her Majesty's Theatre viene fissata dalla sovrana stessa per il 22 luglio, giorno di chiusura della sessione del Par-

lamento e vigilia della partenza della famiglia reale per la Scozia. La strumentazione e le prove con orchestra e cantanti vengono fatte con l'acqua alla gola, all'ultimo momento.

Nonostante tutto la prima ha successo. Vi assistono la regina Vittoria e il principe Alberto, il principe Luigi Bonaparte, il duca di Wellington e tutta l'alta aristocrazia britannica. Gli applausi al maestro, che dirige l'orchestra, e ai cantanti, soprattutto alla celeberrima Jenny Lind, "l'usignolo del Nord", sono convinti e reiterati. E ugualmente positivi sono, all'indomani della rappresentazione, i commenti della stampa, sia nei riguardi della musica che del libretto. Il quale, infatti, viene lodato senza riserve dal prestigioso "Times", mentre l'"Illustrated London News" afferma addirittura che "l'immensa superiorità del libretto rispetto a quelli di qualsiasi altra opera scritta da Verdi costituisce un grande vantaggio a suo favore". Nello stesso giorno Muzio scrive a Busseto: "Il maestro è rimasto assai contento e l'Impresa è rimasta tanto contenta che gli ha fatto offrire per la mia bocca scrittura per tutti gli anni che vuole lui e 60.000 mila franchi per Opera; e questa è la più grande prova se l'Opera sia o no piaciuta".⁽³⁸⁾

Ma dell'allettante e lucrosa offerta dell'impresa londinese non si farà nulla. Non tanto perché Verdi si senta condizionato dal contratto che lo lega all'editore Lucca per un'opera da rappresentarsi "in un primario teatro d'Italia" (anche se è di ciò che il musicista si lamenta), bensì perché ormai i suoi interessi sono orientati su Parigi e sulla nuova vita che lo attende.

37) Giuseppina Strepponi, dopo il ritiro dalle scene, dall'autunno 1846 si è stabilita a Parigi, dove tiene un corso di canto.

38) L.A. GARIBALDI, cit., p. 349.

Due strade che si dividono

Non si conoscono le lettere che certamente Verdi e Maffei si scambiarono durante il soggiorno londinese del musicista. Avendole, avremmo potuto porle a suggello della ricostruzione, fin qui condotta, degli anni in cui più stretti furono i rapporti tra il più noto traduttore e il più rappresentativo musicista dell'Ottocento italiano.

Il viaggio di Verdi a Londra segna infatti il culmine e, nel contempo, l'interrompersi di una lunga e intensa collaborazione. Da questo momento l'itinerario artistico ed umano dei due uomini proseguirà su strade distinte. Verdi per un ventennio non metterà praticamente più piede a Milano, il luogo che aveva visto nascere e allargarsi la sua fama. Anche Maffei abbandonerà presto la città in cui da più di vent'anni, come dice il Barbiera, "contava tra i potenti". Egli infatti, anche se continuerà a frequentare con assiduità la capitale lombarda, troverà a Riva del Garda, nella sua terra natale, l'oasi di tranquillità in cui dedicarsi serenamente alla propria attività letteraria e a nuovi affetti. Allo stesso modo Verdi, pur intensificando negli anni seguenti i propri impegni professionali nelle varie capitali d'Europa, sentirà il bisogno di ritagliarsi un angolo tranquillo in cui vivere e lavorare in pace. E sarà Sant'Agata. Accanto a lui ci sarà Giuseppina Strepponi, la più preziosa e fidata collaboratrice. Spetterà a lei il compito di portare a maturazione quel processo di raffinamento dell'uomo e del musicista che, iniziatosi proprio nel salotto Maffei, aveva avuto nel colto e aristocratico letterato trentino il più stabile punto di riferimento.

Ma entrambi, il compositore e il traduttore-librettista, al momento in cui Verdi lascia l'Italia per

l'avventura londinese, ancora non sanno che la loro sarà una separazione definitiva. Del resto Verdi, anche una volta giunto a Parigi, esprime a più riprese, in lettere dirette a Clara Maffei e ad Emilia Morosini, l'intenzione di tornare il più presto possibile a Milano. Tanto è vero che lo stesso Emanuele Muzio quando, l'8 agosto, scrivendo a Barezzi gli comunica "Oggi io parto per Milano; Verdi resta a Parigi"¹⁾, pensa che il musicista lo raggiungerà presto. Neppure lui immagina certamente che la quotidiana convivenza col suo "signor Maestro" si è definitivamente conclusa.

Infatti i mesi passano ma Verdi non si muove da Parigi. È vero che è impegnato nel rifacimento dei *Lombardi alla prima Crociata*, commissionatogli dall'Opéra. Ma anche dopo che il melodramma, in novembre, sarà andato in scena sotto le nuove vesti di *Jérusalem*²⁾, di ritorno non si parlerà. Sebbene egli continui a manifestare nostalgia per gli amici e per l'Italia c'è anche, in quasi tutte le sue lettere, un costante riferimento alla "grande libertà individuale" di cui può godere a Parigi, libertà che evidentemente gli è tanto più cara dal momento che gli permette di non dover sottoporre a critiche di alcun genere il rapporto che va consolidando con la Strepponi. Piuttosto lontane devono sembrargli le notizie che arrivano da Milano e che testimoniano, tra l'altro, il crescere della tensione politica nel Lombardo-Veneto. Gli scrive, il 12 dicembre, Luciano Manara, dopo essersi congratulato dei suoi trionfi e dei suoi lauti guadagni:

"Qui c'è un prurito generale di fare il rivoluzionario, di parole s'intende; e *clubs* e caffè riboccano di caldissimi tribuni. Ma siccome riboccano anche di aulici referendarii, i più prudenti

1) L.A. GARIBALDI, p. 350.

2) Che frequenti contatti epistolari tra Maffei e Verdi debbano essere esistiti in questo periodo è testimoniato dal probabile coinvolgimento del letterato nella

versione italiana della *Jérusalem*, tra il novembre e il dicembre 1847. Vedi nota 23, p. 59.

ossia i meno coglioni tiran diritto alla positiva, perché par loro poco conveniente il dar nelle ragne, come certuni fecero per un paio di inutilissime chiacchiere e tengono le loro armi per migliori colpi in migliore occasione. In *camera charitatis* però possiamo congratularci che la pentola questa volta bolle davvero e dappertutto e lo stivale pare determinato a fare arar diritto i suoi padroni (...). Chi dice che siamo alla vigilia. Ma è troppo bella per credervi: chi dice che siamo lontani le mille miglia, e questa è troppo brutta ed amara per inghiottirla. I più non ne sanno niente e così io (...).

Devi sapere che Toccagni e Maffei mi fecero aspettare più di otto o dieci giorni a scriverti, dicendomi che mi avrebbero mandato anche loro un biglietto da includere in questa mia. Ma poiché vidi che non si decidevano mai ho fatto senza di loro, e t'ho scritto io. Ti faccio i saluti di tutti. Non puoi credere quanto generale sia stato il soddisfacimento nell'udire l'ottimo esito della tua opera a Parigi. Si lasciò perfino il solito Pio IX per discorrerne³⁾.

Il Manara, uno degli amici del salotto Maffei, noto fino ad ora soprattutto per la sua eleganza e la sua mondanità (è soprannominato affettuosamente il Milordino), sta per essere contagiato da quell'ondata di fervore ideologicamente incerto ma incontenibile che ha ormai conquistato quasi tutti gli intellettuali e che lo porterà tra poco a trasformarsi in uno strenuo patriota, pronto a sacrificarsi, a soli ventiquattro anni, per la libertà⁴⁾.

In effetti a Milano il clima sta facendosi rovente. Nel settembre 1847 le manifestazioni di giubilo per la nomina di un arcivescovo italiano, Bartolomeo Romilli, designato da Pio IX a succedere al tedesco Gaysruck, hanno già provocato degli scontri con morti e feriti⁵⁾. Dovunque, sia nelle case private che nei ritrovi pubblici, non si parla d'altro che di rivoluzione.

Alla Scala le ballerine, che si presentano in scena con medaglioni di Pio IX al collo, ottengono applausi scroscianti, mentre la tedesca Fanny Elssler, che fino a poco prima ha conseguito fanatici consensi, nel febbraio 1848 viene fischiata sonoramente. Applausi ed acclamazioni senza fine vengono tributati anche all'attore Luigi Bellotti Bon, che ha tratto di tasca in scena un fazzoletto tricolore. Tutto ormai serve da pretesto per dimostrazioni patriottiche e gli scontri armati con la polizia si moltiplicano, come si moltiplicano gli arresti. Principale centro organizzativo delle manifestazioni è la casa di Cesare Correnti in cui "c'era ogni sera un andirivieni di molte persone, che venivano a portare notizie, a riceverne, a discutere sui fatti del giorno, a preparare le dimostrazioni, e a raccogliere la parola d'ordine per gli altri crocchi d'amici che si radunavano in altre case o in altri ritrovi"⁶⁾.

Il 17 marzo 1848 giunge a Milano la notizia che Vienna è insorta e che l'imperatore è stato costretto a promettere un parlamento elettivo e una costituzione liberale. Quella sera stessa i dirigenti dell'ala democratica decidono, con una scelta ardita quanto rischiosa⁷⁾, di indurre i cittadini all'insurrezione. La mattina del 18 la folla, dopo essersi radunata in piazza del Duomo, si reca al municipio e chiede al podestà Gabrio Casati di sollecitare a sua volta le riforme e di pretendere l'istituzione della Guardia civica. Ma giunti i dimostranti, con alla testa lo stesso Casati, al palazzo del Governo, si arriva ben presto allo scontro armato e sulle strade cominciano a costruirsi barricate. Le Cinque giornate di Milano sono una realtà.

3) A. LUZIO, *Carteggi ecc.*, cit., p. 226.

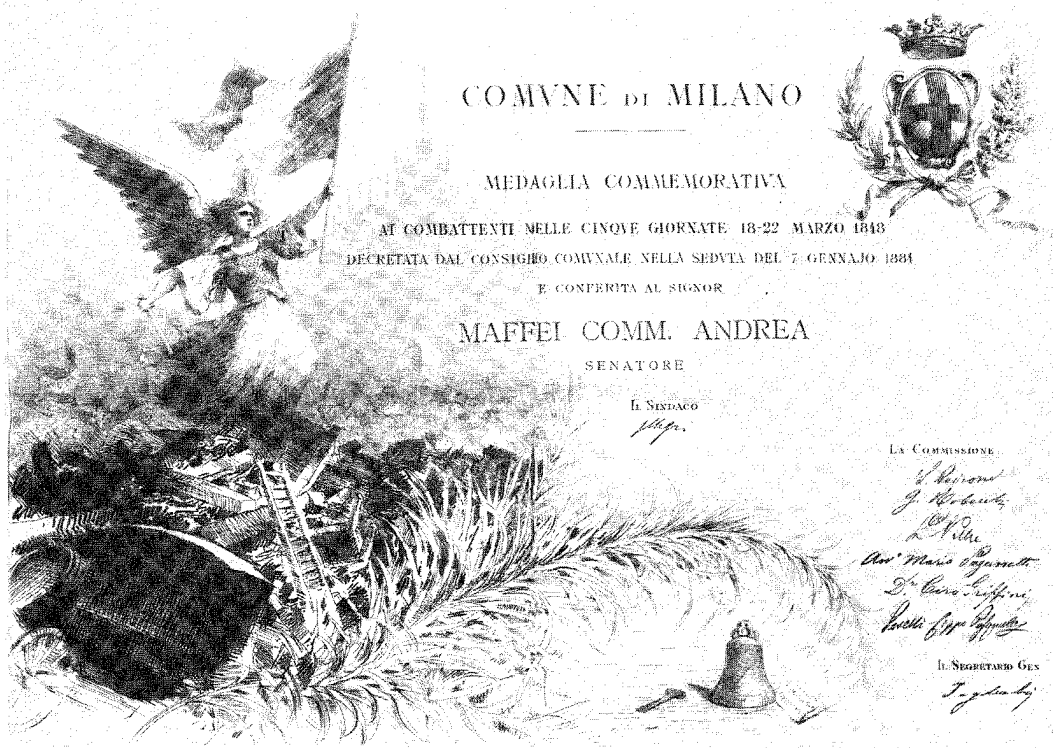
4) «Venuto il '48 Luciano Manara, abbandonata la vita futile, diede tutto se stesso ai moti politici. Nelle Cinque Giornate (...) combattè ai Portoni di via del Giardino e nei punti ove la lotta era più grave e decisiva, e fu il capitano della presa di Porta Tosa» (G. VISCONTI VENOSTA, *Ricordi di gioventù. Cose vedute e sapute. 1847-1860*, Cogliati, Milano, 1904). Morirà a Roma, combattendo con Garibaldi a Villa Spada, nel 1849.

5) «Alcuni poveri diavoli ci lasciarono la vita, ed altri la perderanno in seguito alle ferite (...). Pare che tutto al presente sia quieto; ma è un fuoco che non aspetta che di essere mosso per incendiare tutto», scriveva in quei giorni Muzio a Barezzì.

6) G. VISCONTI-VENOSTA, cit.

7) «(...) il comandante delle forze austriache, il più che ottantenne ma vigoroso e lucido Radetzky, disponeva per tenere a freno una città che contava 160.000 abitanti — e che quindi era in grado di mettere in campo un numero relativamente limitato di combattenti, per lo più quasi inermi — di 14.000 uomini bene armati e addestrati, dotati di artiglieria e cavalleria, e che avrebbero potuto essere rafforzati dai consistenti reparti dislocati a Monza, Lodi, Crema e negli altri centri vicini» (cfr. F. DELLA PERUTA, *Le Cinque giornate*, in: *Oh giornate del nostro riscatto ecc.*, cit., p. 28).

Diploma del conferimento al senatore Andrea Maffei della Medaglia commemorativa ai combattenti delle Cinque giornate di Milano (Archivio Storico di Riva del Garda).



I più attivi tra i promotori e gli organizzatori prima e ora tra i combattenti escono da quella cerchia di intellettuali e di aristocratici liberali entro cui Verdi è cresciuto come artista e da cui ha avuto incoraggiamenti e plausi durante i suoi primi anni milanesi. Tra coloro che si distinguono per atti di eroismo durante i combattimenti sulle strade ci sono molti di quei giovani amici che il musicista ha conosciuto nel salotto Maffei: Luciano Manara, come si è detto, e i fratelli Dandolo, Carlo De Cristoforis, Enrico Cernuschi, Emilio Morosini⁸⁾, che morirà anch'egli nella difesa di Roma...

Anche Andrea Maffei appare coinvolto da questo clima di fervide speranze. Nonostante l'età (ha,

ricordiamolo, ormai cinquant'anni) e la moderazione della sua indole non rinuncia a dare il suo apporto all'eroismo dei giovani amici. E lo fa "costruendo barricate in piazza Belgiojoso e nella Via degli Omenoni e del Morone", coadiuvato dal suo fedele domestico e da altri amici, tra cui il "ragioniere Aggrati, che fu colpito da una palla croata e da noi trasportato nel palazzo Belgiojoso, nostra abitazione, ove morì dopo aver subita l'amputazione d'una coscia"⁹⁾.

La sincerità dell'entusiasmo patriottico di Maffei durante questi giorni e nel periodo immediatamente successivo è testimoniata del resto da più documenti, che vale la pena di citare ampiamente, dal momento

8) Fratello di Giuseppina Negroni Prati Morosini.

9) Così si legge nell'attestato presentato nel 1885 in occasione del conferimento ai reduci delle Cinque giornate di una medaglia commemorativa. Nell'elenco dei Cittadini che conseguirono la Medaglia Commemorativa delle Cinque Giornate di Milano del marzo 1848, stampato da Ricordi nel 1885, figurano i nomi di

tanti tra gli amici ancor viventi di Maffei: Cesare Correnti, il conte Barbiano di Belgiojoso, il senatore Andrea Verga, Giuseppe Finzi, Emilio e Giovanni Visconti Venosta. La solenne distribuzione avvenne il 7 giugno 1885, festa dello Statuto, al teatro Dal Verme. Non sembra però che Maffei fosse presente.

INNO POPOLARE.

La seconda parola di Pio
Risonò come il Verbo di Dio,
E l'aurora del nostro riscatto
Dalla notte improvvisa raggiò.
Alla man de' lombardi garzoni
Djè l'Eterno le folgori e i tuoni,
E del lungo sofferto misfatto
La vendetta tremenda scoppiò.
Quasi veste corrosa dagli anni
Cadde il manto al maggior de' tiranni:
Fu sull'Istro dal trono balzato,
Sull'Olonza percosso nel cor.
Sol coi petti e con povere spade
Noi fuggammo le infami masnade:
Spenta allfine nel sangue esecrato
Fu la sete del nostro dolor.
O fratelli, vi unite ai fratelli!
Far quest'idra può capi novelli.
Fin che guizza sull'italo piano
Senta i colpi dell'italo acciar.
Sia dall'Alpe al Sebeto remoto
Solo un core, un pensiero ed un voto,
E vedremo fra tutti sovrano
Il pennon tricolore ondeggiar.

22 Marzo 1848

ANDREA MAFFEI

Andrea Maffei, Inno popolare (22 marzo 1848). *Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Milano.*

che i sentimenti italiani del letterato sono stati così spesso messi in dubbio in modo preconconcetto dalla storiografia posteriore. In realtà nella sua adesione appassionata alla rivoluzione in atto sembra estrinsecarsi

una passione a lungo repressa, che fino a questo momento ha potuto manifestarsi solo in modo indiretto: nelle amicizie da lungo tempo contratte con i rappresentanti del più esplicito liberalismo, attraverso gli stimoli offerti alla produzione ideologicamente più impegnata dell'Hayez e di altri artisti, ma specialmente nel coinvolgimento, quando non nella complicità, sottesi alla scelta di alcuni tra i più scopertamente patriottici melodrammi verdiani, che tanto hanno contribuito a innescare incendiari e destabilizzanti entusiasmi. Ed è proprio a Verdi, fisicamente lontano ma in lui affettivamente ancora così presente, che Maffei decide di inviare l'*Inno Popolare* che il Governo provvisorio delle Cinque giornate lo ha incaricato di scrivere per la solenne benedizione delle bandiere⁽¹⁰⁾. Lo testimonia una lettera che Maffei indirizza a Genova a Stefano Prasca. La missiva è senza data ma appare scritta poco dopo la cacciata degli austriaci da Milano, ed è ancora vibrante dell'intensa emozione che i fatti memorabili hanno suscitato in lui:

"Caro Stefano, Ti ringrazio con tutta l'anima della premurosa amicizia tua. Nulla ho sofferto quantunque non sia stato colle mani in mano nelle cinque gloriose giornate. Io pure ho raccolto una fogliuzza della immortale corona e sono già caporale della guardia civica. L'Italia è redenta e la parola è libera come il pensiero. I nostri giovanetti hanno sconfitto, poco meno che colle unghie, un esercito agguerrito di tutto punto e padrone dei luoghi forti. Il nemico scovato, affamato, cacciato da tutte le parti ora devasta la campagna di Brescia. L'ex vicerè vuolsi prigioniero a Lazise, paesello sul lago di Garda, e questo grandissimo ostaggio suggella la nostra vittoria. L'alleanza generosa dei Piemontesi e di Genova ne assicura per sempre. Viva la grande nazione italiana! Ricordami alla carissima tua sposa, poi agli amici comuni ed alla signora Teresa Doria nuova Camilla. Chiudo la lettera con alcune strofe che ho mandate al mio Verdi per farne una musica popolare; e ti abbraccio con tutto il cuore. Il tuo Maffei"⁽¹¹⁾.

10) L'inno viene pubblicato su foglio volante in 8° col titolo *Inno Popolare*, in data 22 marzo 1848. Uno di questi fogli si conserva presso la Raccolta Bertarelli di Milano (Busta 43, n. 1).

11) La lettera è pubblicata in: *Scritti poetici* di M.S. PRASCA, Tip. Sordo-Muti, Genova 1886. In seguito viene riportata in: *Un inno quarantottesco ecc.*, cit., pp. 538-539, e in: E. BROL, *Antonio Gazzoletti e Andrea Maffei*, cit., p. 79.

Segue la trascrizione dei versi dell'*Inno*. Inno che tuttavia Verdi non musicherà, anche se ciò probabilmente è in un primo momento nelle sue intenzioni⁽¹²⁾. Invitato poco dopo a mettere in musica un inno anche da Mazzini, che ha conosciuto durante il soggiorno a Londra, finirà per ottemperare all'impegno assunto, ma troppo tardi, in ottobre, quando ormai la prima fase della rivoluzione quarantottesca si sarà conclusa in modo fallimentare⁽¹³⁾.

Sollecitato tuttavia dalle notizie che gli giungono e dall'ardore bellicoso che sente vibrare nelle lettere degli amici milanesi, Verdi decide ora di interrompere i suoi ozi sentimentali in quel di Parigi e di partire per Milano. Vi giunge il 5 aprile⁽¹⁴⁾ e il 21 aprile scrive al "cittadino Francesco Maria Piave, Venezia":

"Caro Amico, Figurati se io volevo restare a Parigi sentendo una rivoluzione a Milano. Sono di là partito immediatamente sentita la notizia, ma io non ho potuto vedere che queste stupende barricate. Onore a questi prodi! onore a tutta l'Italia che in questo momento è veramente grande! L'ora è suonata, siine pur persuaso, della sua liberazione. È il popolo che la vuole: e quando il popolo vuole non avvi potere assoluto che le possa resistere. Potranno fare, potranno brigare finché vorranno quelli che vogliono essere a viva forza necessarij ma non riesciranno a defraudare i diritti del popolo. Sì, sì, ancora pochi anni forse pochi mesi e l'Italia sarà libera, una, repubblicana. Cosa dovrebbe essere?

Tu mi parli di musica! Cosa ti passa in corpo?... Tu credi che io voglia ora occuparmi di note, di suoni?... Non c'è né ci deve essere che una musica grata alle orecchie delli italiani del 1848. La musica del cannone!... Io non scriverei una nota per tutto l'oro del mondo: ne avrei un rimorso immenso consumare della carta da musica, che è sì buona da far cartucce. Bravo mio Piave,

bravi tutti Veneziani bandite ogni idea municipale, doniamoci tutti una mano fraterna e l'Italia diventerà ancora la prima nazione del mondo!

Tu sei guardia nazionale? Mi piace che tu non sia che soldato semplice. Che bel soldato! Povero Piave! Come dormi? come mangi?... Io pure, se avessi potuto arruolarmi, non vorrei essere che soldato, ma ora non posso essere che tribuno ed un miserabile tribuno perché non sono eloquente che a sbalzi.

Bisogna che torni in Francia per impegni e per affari. Immaginati che oltre la seccatura di dover scrivere due opere, io ho là diversi denari da esigere, e tanti altri in biglietti di Banca da realizzare (...)"⁽¹⁵⁾.

Ripartirà per Parigi alla fine di maggio, dopo una sosta a Busseto durante la quale acquista il fondo agricolo e la villa di Sant'Agata, che in un futuro non troppo lontano diverranno la sua più stabile residenza. Ma durante il soggiorno italiano il musicista – nonostante nella lettera a Piave abbia esclamato perentoriamente che l'unica musica "grata alle orecchie delli Italiani del 1848" deve essere quella del cannone – ha ripreso contatti col librettista Cammarano di Napoli per concertare insieme a lui il soggetto di un'opera che alluda esplicitamente ai miracolosi eventi del momento. E gli ha proposto il *Cola di Rienzi*⁽¹⁶⁾ che già gli era apparso, nel 1843, un "magnifico argomento" per la Fenice di Venezia. Cammarano però gli ha consigliato "di tratteggiare l'epoca più gloriosa della storia italiana, quella della Lega Lombarda" in un'opera sulla battaglia di Legnano⁽¹⁷⁾.

Di nuovo a Parigi, ma ancora alla ricerca di un'opera "patriottica", scriverà al Piave il 22 luglio proponendogli un "*Ferruccio* personaggio gigantesco, uno dei più grandi martiri della libertà italiana", per

12) In una lettera scritta all'Arrivabene nel 1884, dopo aver ribadito la sua incapacità a comporre musica destinata ad avvenimenti politici o a manifestazioni ufficiali, il musicista confesserà: «L'ho sfuggita bella una volta! Fui in pericolo nel '48 di fare un inno per Pio IX!! Me ne salvai per miracolo» (A. LUZIO, *Garibaldi Cavour Verdi*, cit., p. 342). Il primo verso dell'inno di Maffei del '48 citava proprio il pontefice Pio IX, che allora appariva ancora impersonare le speranze più avanzate di molti italiani.

13) L'inno (il cui titolo *Suona la tromba* ricalca il *Suoni la tromba* di un duetto patriottico nei *Puritani* di Bellini), su testo di Goffredo Mameli, non sarà diffu-

so. Sarà invece Michele Novaro a musicare altri versi di Mameli che diverranno l'inno nazionale italiano.

14) Secondo testimonianza della «Gazzetta Musicale» di Ricordi, riportata da ABBIATI, cit., I, p. 744.

15) F. WALKER, *Uomo Verdi*, cit., pp. 229–230.

16) C. GATTI, cit., p. 245.

17) A. LUZIO, *Carteggi ecc.*, cit., II, p. 59. *La Battaglia di Legnano*, su libretto di Salvatore Cammarano, tratto da *La Bataille de Toulouse* di Joseph Méry, sarà rappresentata il 27 gennaio 1849 al Teatro Argentina di Roma.

il quale potrà fare riferimento all'*Assedio di Firenze* di Guerrazzi⁽¹⁸⁾.

Nel frattempo a Milano Andrea Maffei continua a tenere informati gli amici lontani dell'andamento delle operazioni belliche nel Lombardo-Veneto. Scrive il 14 aprile a Napoli al musicista Capecelatro, con cui è in frequente contatto epistolare avendo, con Giulio Carcano, preparato il libretto per il suo melodramma *David Riccio*⁽¹⁹⁾:

"Emilio mi ha consegnata una tua lettera, dalla quale raccolgo con meraviglia che nessuna di quattro lettere che ti scrissi ti è pervenuta. Nell'ultima (del 22 o 23 corr.) ti narrava brevemente la nostra prodigiosa rivoluzione, della quale avrai letto e riletto un diluvio di particolari sparsi su tutti i giornali d'Europa. Ora le cose stanno a questo modo. Le masnade austriache occupano le fortezze di Peschiera, Mantova e Verona, ov'è sperabile che in breve termine cadano in mano de' nostri, poiché l'esercito piemontese, già vittorioso in due scontri, e i nostri corpi franchi le stanno assediando. L'Austria si prepara all'ultimo sforzo per riconquistare queste grasse province, ma le intime discordie, e l'esaurimento d'ogni sua risorsa pecuniaria ne dà certezza che la prova sarà vana. Anche il Tirolo italiano abbraccia la bandiera tricolore e chiuderà la ritirata all'inimico comune. Ad assicurarne la cacciata concorrono da ogni parte d'Italia volontari animatissimi, i quali uniti all'oste piemontese sommeranno tra poco a 90/m uomini circa. Tu hai veduta in Milano la morte, ora vedresti la vita. Tutto è qui gioia, canti ed armi. I teatri però, tranne il Carcano, sono tuttavia chiusi, né si parla di aprirli prima della cacciata dei barbari oltre l'Alpi. Gli amici ti saluta-

18) Il progetto non avrà seguito anche se Verdi, non ricevendo risposta dal librettista, stenderà comunque lo schema del libretto. Commenta Massimo Mila: «Tre giorni dopo era Custoza, e nella disperata resistenza di Venezia ridotta alla fame il soldato Piave doveva aver altri problemi per la testa che cantare il valore di Ferruccio» (M. MILA, cit., p. 326). Nel 1849 tuttavia Verdi proporrà *L'assedio di Firenze* al librettista Cammarano. Il soggetto però sarà vietato dalla censura e Cammarano offrirà a Verdi di scrivere un libretto tratto da *Kabale und Liebe* di Schiller, cui il musicista aveva già accennato in precedenza. Nascerà così la *Luisa Miller*, che sarà rappresentata al San Carlo di Napoli l'8 dicembre 1849.

19) Cfr. p. 179. Vincenzo Capecelatro (Napoli 1815–Firenze 1874), studia musica prima sotto la guida di sua madre, valente pianista. Nel 1830 completa gli studi di composizione con Ruggi e Zingarelli. Come compositore esordisce nel 1834 con una *Messa* a grande orchestra. Scrive poi *La soffitta degli artisti* (Napoli, Teatro del Fondo 1837); *Mortedo* (librettista A. de Lauzières, Napoli, San

DAVID RICCIO

Dramma in 2 atti con prologo

POESIA

DI ANDREA MAFFEI

MUSICA

DI VINC. CAPECELATRO

da rappresentarsi

nell' **R. Teatro alla Scala**

IL CARNOVALE 1850.



MILANO

TIPOGRAFIA VALENTINI E C.

Corsia del Giardino, N. 1226.

David Riccio. Frontespizio del libretto, 1850.

no lieti della memoria che serbi di loro, ed io vi unisco il mio bacio che di tutti è il più caldo. La *Mandola* è stampata e il tipografo Pirola te ne farà la spedizione; ricordami all'amabile autrice⁽²⁰⁾.

Carlo 1845, Vienna, Teatro di Corte 1851), *David Riccio* (librettista Andrea Maffei, Milano, La Scala 1850); *Gastone di Chanley* (librettista J. Ricciardi Capecelatro, Vienna, Stadttheater 1852; Firenze, La Pergola 1854). Nel 1850 Francesco Maria Piave scriverà per lui la «selva» di un *Moro di Castiglia* (autografo in Biblioteca dell'Archiginnasio, Bologna, dove esiste anche una lettera in cui Piave, promettendo al musicista la «tela» di un nuovo melodramma il cui titolo «sarà *Isabella di Lan* [?], argomento spagnolo che mirabilmente si presta a situazioni patetiche e spettacolose», lo consiglia di rappresentarlo alla Fenice). Publica anche, a Vienna e a Parigi, alcuni *Album* di musica vocale da camera. Parecchi autografi del carteggio Maffei–Capecelatro si trovano presso il Museo Centrale del Risorgimento di Roma e presso la Biblioteca Comunale di Trento. 20) L'«amabile autrice» è Irene Ricciardi, moglie del musicista e prolifica autrice di novelle, commedie e drammi sia in versi che in prosa, oltreché di canzonette e romanze da lei stessa musicate. La *Mandola*, di cui Maffei ha patrocinato la stampa presso l'editore Pirola, è una raccolta di quattordici canzonette per musica.

P.S. Non so se potrò staccarmi da Milano, dipende dagli eventi della guerra²¹⁾.

È ancora percepibile, nelle parole di Maffei, l'empito emotivo che ha contraddistinto la vampa rivoluzionaria da poco conclusasi e che ha avuto Milano come teatro. Una catarsi liberatoria che ha visto, in quelle cinque –divenute subito mitiche– giornate, tanti intellettuali moderati, fino a quel momento propensi a una soluzione non cruenta del problema italiano, trasformarsi in teorici della rivoluzione, in apologeti dell'azione. Tra barricate, bandiere e colpi di fucile tutta una generazione di poeti e giornalisti, di austeri professori, di diligenti impiegati governativi, di artisti della scena e del pennello²²⁾ appare ardere in questo periodo di una fiammata metamorfica, che spesso assume, nei più giovani, le tinte dell'eroismo e del sacrificio. Il governo provvisorio insurrezionale è del resto composto in buona parte da quell'aristocrazia liberale che fino a poco tempo prima si è dedicata unicamente all'amministrazione del patrimonio familiare e ad *hobbies* artistici e musicali. Presidente del governo è il conte Gabrio Casati e conti sono il Borromeo, il Litta, il Porro, il Giulini, il Durini...

In aprile giunge a Milano un'antesignana della rivoluzione, la principessa Cristina di Belgiojoso. E tutti gli aristocratici e i borghesi che essa ha criticato recentemente in un suo saggio²³⁾, imputando loro disinteresse per la politica, sottomissione al governo

austriaco, "mediocrità d'ingegno e di dottrina, noncuranza di carattere, insensività di cuore, attutimento delle passioni, scarsità di coraggio e di volontà", ora le si stringono attorno.

Cristina di Belgiojoso, a Napoli dal febbraio per fissarvi la sede di un suo periodico, l'"Ausonio", appena appresa la notizia dell'insurrezione milanese ha noleggiato un piroscafo ed è partita, alla testa di circa duecento volontari, alla volta di Genova²⁴⁾. Da qui i volontari, cui si sono aggiunti alcuni genovesi tra i quali quella "Teresa Doria nuova Camilla" citata da Maffei nella riportata lettera a Stefano Prasca²⁵⁾, si sono diretti in Lombardia "insieme con un reggimento di fanteria piemontese che deve raggiungere il fronte, dopo la dichiarazione di guerra di Carlo Alberto all'Austria"²⁶⁾. L'ingresso in Milano della principessa Belgiojoso, su un bianco cavallo, viene così descritto da un diplomatico austriaco, il conte Hubner:

"Arrivati a Milano nel pomeriggio, troviamo tutta la città in giubilo. Non si celebrava come temevo qualche vittoria riportata sul maresciallo [Radetzky] ma l'entrata solenne della principessa Belgiojoso alla testa di centottanta giovani napoletani. Le carrozze furono fermate al loro passaggio e ho potuto contemplare l'eroina del giorno che avevo un tempo incontrato nei salotti di Parigi. Questi dieci anni non sono passati senza lasciare tracce ma era sempre una bella donna. Seguita dai suoi giovanotti napoletani essa portava spiegata una grande bandiera dai colori italiani. Alle finestre e ai balconi si agitavano innumerevoli fazzoletti e nell'aria echeggiavano le ovazioni degli spettatori. Arrivata a Piazza San Fedele, davanti al Palazzo Marino, essa fu ricevuta dal conte Casati che pronunciò un discorso molto eloquente"²⁷⁾.

21) Autografo presso il Museo Centrale del Risorgimento di Roma.

22) Il governo provvisorio degli insorti commissiona a Luigi Schieppati l'incisione della *Medaglia Commemorativa delle Cinque Giornate di Milano*, su disegno di Francesco Hayez e modello di Innocenzo Fraccaroli. L'Hayez dipinge una scena in cui appaiono in primo piano combattenti civili dietro una barricata, mentre sullo sfondo si intravedono le truppe austriache pronte per l'assalto. La medaglia però sarà stampata solo nel 1859, ed inneggerà sul rovescio all'ingresso di re Vittorio Emanuele a Milano (Cfr. *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete, 1814–1866*, Electa, Milano, 1989, p. 197).

23) *Studi intorno alla storia della Lombardia negli ultimi trent'anni e delle cagioni del difetto di energia dei lombardi*, senza editore, Parigi, 1847.

24) Una litografia coeva raffigura Cristina a bordo della nave, mentre impavida scruta l'orizzonte, circondata dai suoi volontari nelle più disparate uniformi (Civica raccolta Bertarelli, Milano).

25) Vedi p. 190. Si tratta della marchesa Doria (1805–1895) nata Durazzo, madre dei futuri senatori Ambrogio e Giacomo. Sarebbe stata lei, secondo testimonianza di alcuni storici, a dar fuoco alla miccia del primo colpo di cannone contro la piazza austriaca di Peschiera.

26) L. INCISA–A. TRIVULZIO, *Cristina di Belgiojoso*, Rusconi, Milano, 1984, p. 297.

27) *Une année de ma vie*, Hachette, Parigi, 1891, p. 160. Cit. in L. INCISA–A. TRIVULZIO, *Cristina di Belgiojoso*, cit., p. 297.

Nonostante non sia trascorso molto tempo dalle gloriose giornate del marzo la situazione politica è in città estremamente intricata. Al clima di iniziale concordia collettiva si sono sostituite, all'interno dello stesso Governo, accese diatribe tra i sostenitori della scelta monarchica e quelli della scelta repubblicana; e ancora, tra questi ultimi, sull'alternativa tra una fusione immediata, oppure differita dopo la guerra, col Piemonte. I repubblicani, d'altra parte, sono ulteriormente divisi tra unitari, a cui fa capo il Mazzini, e federalisti, guidati dal Cattaneo.

A maggio, poco più di un mese dopo il suo arrivo a Milano, Cristina di Belgiojoso lancia un proprio movimento politico, la "Società dell'Unità d'Italia", teso a realizzare il progetto di un fronte unitario, capace di giungere alla conciliazione tra Carlo Alberto di Savoia e Mazzini. Questo movimento, che potremmo definire "di centro", oltre a chiedere l'immediata annessione al Piemonte della Lombardia, del Veneto e degli Staterelli emiliani, propone anche l'unione all'Italia settentrionale degli Stati centrali e meridionali. Tra i firmatari del manifesto programmatico della "Società dell'Unità d'Italia" c'è anche Andrea Maffei, amico da molti anni della principessa⁽²⁸⁾. E ci sono molti esponenti di primo piano dell'aristocrazia e della borghesia milanese. Tra i più vicini da sempre a Maffei citiamo Antonio Belgiojoso, Antonio Litta, Paolo Maspero, Achille Mauri, Luigi Toccagni, Andrea Verga⁽²⁹⁾.

La lettera che Maffei scrive a Genova a Stefano Prasca il 25 maggio mette in luce non solo l'evolversi

della situazione ma anche un ridimensionamento dell'euforia iniziale e una svolta in senso moderato che non appartiene solo alla sua personale visione delle cose bensì rispecchia i sentimenti di larghi strati della società a lui vicina, costretta a fare i conti con le nuove emergenze. L'allocuzione di Pio IX del 29 aprile, cui è seguito il ritiro delle truppe papaline e la successiva defezione del re di Napoli, costringono infatti a porre un limite, nonostante alcuni successi dell'esercito sabaudo, agli ideali più utopici:

"(...) Io pure sono del tuo avviso: per la presente e futura indipendenza italiana abbiamo mestieri di unirci più largamente si possa. Il Tirolo italiano, tutto il Veneto e il Friuli, il piacentino, il parmigiano, il lombardo, il Piemonte e la Liguria formerebbero un regno compatto e potentissimo da ripulsare ogni straniera invasione, un regno floridissimo e felice sotto il magnanimo Carlo Alberto, il quale accoglierà, non ne dubito, una costituzione ampia e liberale. Questo che tu chiami sogno sarà tra poco una verità perché il buon senso viene finalmente a galla e gli spiriti repubblicani vanno a poco a poco scemando. Quelli di buona fede e di sano intelletto o si sono ricreduti, o hanno fatto sacrificio delle loro massime alla evidente necessità; gli altri schiamazzano tuttavia come la peggior ruota del carro; buon per noi che le altre tre stanno salde. Le cose della guerra procedono lente, ma pure procedono, e dopo che un pugno di nostri giovani baricanti andarono a soccorrere i veneziani, anche colà si è destato il coraggio (...)"⁽³⁰⁾.

Sebbene le sorti della guerra appaiano sempre più incerte Maffei non ha ancora perduto la speranza in una soluzione positiva del conflitto. Tra i maggiori auspici c'è naturalmente quello che il Tirolo italiano, ovvero il suo Trentino, rientri a pieno titolo nel nuovo stato monarchico che sembra profilarsi⁽³¹⁾. Lo fan-

28) Nel 1871, alla morte di Cristina, Maffei scriverà a Firenze all'editore Felice Le Monnier: «Prima di andare a Venezia, ti mando da Milano un saluto: qui m'aspettava un dolore. La Princ. Belgiojoso, amica mia da quasi mezzo secolo, è morta. Ella mi amò sempre ed anche da Parigi, ov'era coronata da tanti uomini illustri, a cui faceva girare il cervello, si rammentava di me ed a volte mi scriveva. Questa mattina ne ho accompagnato il pomposo feretro, ma pochi amici lo seguivano, e pochissimi la compiangevano. Le donne non seppero mai perdonarle la bellezza stupenda, e ne dissero e ne dicono chiodi. Gli uomini non la difendono impauriti dal cicaleccio femminile, né rammentano come l'illustre donna abbia soccorso con mano liberalissima tanti profughi politici, e tenuta viva l'idea nazionale (...)» (E. BENVENUTI, *Andrea Maffei alla luce delle sue lettere*, «Archivio Trentino», IV, 1907, p. 237).

29) L'elenco dei firmatari appare l'8 giugno 1848 su «Il Crociato», altro perio-

dico della Belgiojoso.

30) *Un inno quarantottesco ecc.*, cit., pp. 539-540.

31) L'aspirazione di Maffei all'unione del Trentino al Regno d'Italia rimarrà per tutta la vita un anelito struggente, sempre deluso, ed espresso in moltissime lettere, in petizioni, in componimenti in versi. Quando, nel 1879, verrà nominato senatore del Regno scriverà alla moglie, con la quale da un decennio è tornato in affettuosi rapporti: «(...) la dignità di Senatore mi è cara perché sale al povero Trentino» (C. OLMO, *Lettere del poeta trentino ecc.*, cit., p. 25). E, con parole simili, all'amico poeta Giacomo Zanella, che si è felicitato con lui: «Più di me lieti ne sono i poveri Trentini che sperano in questa nomina non essere dimenticati dal governo italiano. Vana e ben remota speranza!» (Cfr. *Carteggio inedito Maffei-Zanella*, a cura di Michela Rusi, Editoriale Programma, Padova, 1990, p. 191).

no ben sperare i molti appelli di patrioti trentini, tra cui il caro Antonio Gazzoletti, a Carlo Alberto, volti ad ottenere lo scorporo della regione dallo Stato asburgico e la sua aggregazione al costruendo Regno italiano. Egli, che nel frattempo ha, coerentemente, chiesto lo svincolo dalla cittadinanza austriaca⁽³²⁾, sa che purtroppo nella sua terra d'origine le operazioni militari dei corpi franchi lombardi sono ormai fallite. Infatti i corpi franchi di volontari, che avevano inseguito gli austriaci in ritirata dopo le Cinque giornate e si erano prefissi il compito di "invadere il Trentino, bloccarvi e scacciar da esso le truppe austriache, coprire i confini lombardi, tagliare le vie di comunicazione tra l'armata del Radetzky e i centri austriaci di rifornimento"⁽³³⁾, dopo alcuni successi iniziali – dovuti in particolare alla colonna condotta da Luciano Manara – essendo stati praticamente abbandonati a se stessi e trascurati dall'esercito regolare sabauda, si sono prima sfaldati e poi poco per volta sciolti. In tal modo l'armata austriaca ha potuto riorganizzarsi e la reazione poliziesca è divenuta più dura. A Trento, praticamente in stato d'assedio, è stato arrestato l'amico Matteo Thun, mazziniano della prima ora⁽³⁴⁾. Anche Gerolamo Dal Lago, dopo aver proclamato un governo provvisorio a Cles, in Val di Non, sua città natale, ed aver fatto innalzare in piazza l'albero della libertà, ha subito l'arresto da parte degli austriaci. Il Dal Lago, residente a Milano, era stato inviato nel Tirolo italiano dal segretario del governo provvisorio della città lombarda, Prospero Marchetti (un altro trentino), di concerto col Comitato di guerra, con l'incarico ufficiale di coordinare i vari governi provvisori costituitisi nella regione e di invitarli ad unirsi a quello milanese per "stabilire l'unità italia-

na". Con gli stessi compiti ha agito in Trentino anche Giuseppe Montanelli, inviato da Brescia, ma egli pure è stato subito preso di mira dalla polizia⁽³⁵⁾. Maffei, che ha seguito con trepidazione le notizie relative all'azione di tutti questi giovani amici, spera ora forse nella capacità di stimolo della "Legione trentina", appena costituitasi col consenso del governo provvisorio di Milano.

Ma la grande avventura iniziata qualche mese prima sta entrando nella fase conclusiva e l'ora della ritirata generale è ormai vicina. Tra il 23 e il 25 luglio le truppe piemontesi sono costrette ad abbandonare le alture di Custoza e a ripiegare su Goito e infine su Milano. Dopo alcuni giorni di disperata resistenza anche la città deve capitolare. Fallito il tentativo di coinvolgere *in extremis* il nuovo governo della Francia repubblicana (latori dell'appello, che reca la data dell'8 agosto, sono alcuni intellettuali tra cui Anselmo Guerrieri-Gonzaga, Aleardo Aleardi, Tommaso Gar – in rappresentanza del governo provvisorio di Venezia – e Giulio Carcano – che, giunti a Parigi, l'hanno fatto sottoscrivere anche a Giuseppe Verdi), si arriva, il 10 agosto, alla firma dell'armistizio di Salasco.

"Milano non è ingombro che di militari. Tutte le case e Palazzi pieni. Nei magnifici appartamenti e sale dorate si fanno dai soldati il loro rancio. Il famoso Casino de' nobili, tutto l'arcivescovado e molte chiese tutt'ingombrate da Croati ed altri insetti..."

Il passo, tratto da una lettera – datata 16 settembre '48 – del basso Carlo Cambiaggio all'impresario Lanari⁽³⁶⁾ serve, più di molte parole, a dare un quadro eloquente di cosa sia divenuta la città dopo la capitolazione e l'armistizio. I termini della resa, che

32) Come appare nel Verbale della seduta del governo provvisorio lombardo del 2 maggio 1848, riportato dal Brol in: *Lettere di Antonio Gazzoletti ecc.*, cit., p. 74.

33) U. CORSINI, *L'anno milleottocentoquarantotto*, in: *Il Trentino nel secolo decimonono*, «Collana del Museo Trentino del Risorgimento», Manfrini, Rovereto, 1963, p. 375.

34) P. PEDROTTI, *Il conte Matteo Thun*, in: «Trentino», Temi, Trento, 1935.

35) Cfr. A. ZIEGER, *Giuseppe Montanelli nel Trentino-1848*, in: «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati», serie IV, vol. XIV, Rovereto, 1940. «Bisogna far di tutto perché il Tirolo italiano resti italiano di fatto e non di nome soltanto (...)» aveva scritto il 3 aprile Montanelli da Condino (Trento) a Cesare Correnti. Un suo componimento poetico, dedicato ai fratelli italiani di Rovereto, sarà poi musicato da Giovanni Pacini.

36) Cit. in: F. WALKER, *L'uomo Verdi*, cit., p. 60.

ingiungevano l'arruolamento coatto nei reggimenti croati di tutti gli uomini dai diciotto ai quarant'anni, hanno provocato un esodo di massa della popolazione. Interminabili colonne di persone in fuga si sono avviate verso i confini del Piemonte e del Canton Ticino.

Molti degli aristocratici e degli intellettuali si sono rifugiati nella vicina Svizzera. E dalla Svizzera, dove ha seguito Carlo Tenca, la contessa Clara Maffei ha scritto a Verdi dandogli notizie di sé e chiedendogli quale sia stata la reazione dei francesi agli avvenimenti del Lombardo-Veneto. Risponde il musicista il 24 agosto:

"Vuol sapere l'opinione di Francia sulle cose d'Italia? Buon Dio cosa mi cerca mai!! Chi non è contrario è indifferente: aggiungo di più che l'idea dell'*Unità italiana* spaventa questi uomini piccoli, nulli che sono al potere. La Francia non interverrà colle armi certamente, a meno che qualche avvenimento impossibile a prevedersi non la trascini suo malgrado. L'intervenzione diplomatica franco-inglese non può essere che iniqua, vergognosa per la Francia, e ruinoso per noi (...). No, no, no: né dalla Francia né dall'Inghilterra, e per me, se io spero qualche cosa..., sa in chi spero? Nell'Austria: nei sconvolgimenti dell'Austria. Qualche cosa di serio deve pur nascere là, e se noi sapremo cogliere il momento, e fare la guerra che si doveva fare, la guerra d'insurrezione, l'Italia può ancora essere libera. Ma Iddio ci salvi d'aver confidenza nei nostri re e nelle nazioni straniere. Qui arrivano diplomatici italiani da tutte le parti: anche ieri Tommaseo; oggi Picciotti. Non riusciranno a nulla: pare impossibile che sperino ancora nella Francia. In una parola: la Francia non vuole l'Italia nazione.

Eccole la mia opinione a cui prego di non dare nessuno peso, perché sa che io non m'intendo di politica. Del resto anche la Francia è in un abisso da cui non so come ne sortirà (...)"³⁷⁾.

Ed ancora il 3 ottobre:

"(...) Della nostra povera Italia non so cosa dirle di consolante! Felice Lei che ha ancora qualche speranza, io non ne ho alcuna.

Cosa mai sperare da tutti questi intrighi diplomatici dal prolungamento dell'armistizio. Spirato il termine saremo nell'inverno ed allora si dirà: *nulla si può intraprendere in inverno*. Intanto la Lombardia diventerà un deserto, un cimitero (...)"³⁸⁾.

In quella sorta di quasi cimitero che – come abbiamo visto – è divenuta Milano si trova ancora, alla fine del '48, Andrea Maffei. Il quale scrive, il 26 dicembre, a Jacopo Cabianca:

"Non voglio che passi quest'anno malaugurato senza mandarti un voto pel nuovo. Dio voglia che col finire dell'anno abbiano termine tante miserie, e se non la gioia possiamo gustare almeno un po' di pace e tranquillità. I nostri errori, le nostre colpe furono grandi ma il castigo è terribile, e non veggo ancora una mano che sospenda il flagello. Tu felice che puoi trovare un conforto nella tua buona famiglia, ma chi è deserto da ogni domestica affezione e staccato dalle sue care amicizie non trova sollievo alla malinconia che l'opprime. Avessi almeno il mio Giulio [Carcano]!. Anch'egli è lontano e doloroso e non so quando possa o voglia tornare in questa tomba (...)"³⁹⁾.

Anche al musicista Capecelatro, che da Napoli evidentemente è ansioso di sapere quando il suo *David Riccio* potrà approdare alla Scala, Maffei risponde con un lunga lettera, rievocando gli ultimi momenti della libertà, e descrivendo lo stato miserrimo in cui è precipitata Milano⁴⁰⁾. Ma la delusione seguita alla caduta del più grande sogno risorgimentale non rimane chiusa per Maffei in un solipsistico, sterile travaglio. L'intenso rapporto di scambio intellettuale esistente tra il letterato e vari artisti a lui vicini si concreta, proprio in questo periodo, in alcune opere che riescono ad esprimere, con intensa e coinvolgente suggestione, le inquietudini del post '48. La stretta affinità d'intenti sul piano artistico esistente da lunga data tra Maffei e il pittore Hayez si traduce in un dipinto che egli commissiona all'amico: *La Medita-*

37) Lettera da Parigi del 24 agosto 1848. Sebbene in: A. LUZIO-G. CESARI, *I Copialettere ecc.*, cit., a p. 467 sia indicata come destinataria la contessa Maffei, la lettera si trova, nel Museo del Risorgimento di Milano, tra quelle dirette a Giuseppina Appiani.

38) A. LUZIO-G. CESARI, *I Copialettere ecc.*, cit., p. 468.

39) E. VENTURA, *Jacopo Cabianca ecc.*, cit., pp. 295-296.

40) Lettera a Vincenzo Capecelatro del 28 gennaio 1849. Autografo nel Museo Centrale del Risorgimento di Roma.

La Meditazione sopra l'antico e nuovo Testamento (L'Italia nel 1848). Dipinto di Francesco Hayez. Collezione privata, Brescia. Il quadro fu commissionato all'amico pittore da Maffei che lo incluse nella sua Collezione a Riva del Garda.



zione sopra l'antico e nuovo Testamento. La mesta figura femminile in esso raffigurata è l'immagine icasticamente più efficace non solo del senso di smarrita amarezza che opprime le coscienze dopo il falli-

mento del '48, ma anche della necessità di riflettere sugli errori che hanno condotto alla sconfitta⁽⁴¹⁾. Il significato simbolico dell'immagine è peraltro chiarito dalla scritta "[Sto]ria d'Italia" che appare sul dorso

41) Un tema simile può essere individuato nel dipinto di Mauro Conconi, artista anch'esso molto legato a Maffei, eseguito in due versioni nel 1849 ed indicato dal suo primo biografo come «Una lacrima ai prodi figli d'Italia morti nel 1848 e 1849, mezza figura di donna» (G. MONGERI, *Mauro Conconi*

pittore 1815-1860, Milano, 1861). (Cfr. *L'Ottocento di Andrea Maffei*, cit., p. 186). Al Conconi Maffei commissionò anche un dipinto per la sua collezione, *La Poesia e le Belle Arti che scendono in Terra*, al quale pure dedicò dei versi allusivi alla delusione risorgimentale (*Ibidem*, p. 98).



La Meditazione. Dipinto di Francesco Hayez. Civica Galleria d'Arte Moderna, Verona.

della finta Bibbia che il personaggio raffigurato ha in mano. Del resto il dipinto – che Maffei, una volta stabilitosi a Riva del Garda, includerà nella sua collezione – apparirà esplicitamente col titolo *L'Italia nel 1848* nella sezione della *Guida della Città di Riva* dedicata ad illustrare la galleria d'arte del traduttore trentino⁽⁴²⁾. La metafora diviene ancor più esplicita nella replica di poco successiva della *Meditazione*, commissionata

42) *Guida della città di Riva e de' suoi dintorni*, cit., p. 111. La raccolta d'arte del Maffei rappresentava il fiore all'occhiello delle attrattive culturali di Riva del Garda e come tale non mancò mai, anche in seguito, di essere citata in evidenza nelle Guide italiane e straniere della città. Nell'elenco, peraltro sommario, dei quadri esposti sono catalogati, nella Guida del 1875, oltre a tre dipinti di Hayez e a un numero notevole di autori dell'800, anche una *Testa di Prometeo* del Tintoretto, *L'Addolorata* di Guido Reni, una *Veduta di Venezia* del Guardi, una

dal conte Giacomo Franco di Verona tramite la mediazione dell'amico Maffei. Infatti alla iscrizione "Storia d'Italia", sul dorso del volume, si aggiunge qui una scritta in rosso – emersa con evidenza dopo un restauro del dipinto – sul nero della croce che la giovane donna tiene in mano: "18.19.20.21.22 marzo 1848"⁽⁴³⁾. Inoltre in questa seconda redazione del tema la figura della donna sembra caricarsi, attraverso la quasi minacciosa intensità espressiva del volto, di una risentita volontà di riscatto, in cui la Bibbia e la croce divengono chiara allusione all'esigenza di una nuova Crociata contro il tiranno⁽⁴⁴⁾. "Il mascheramento re-



La Desolazione. Scultura di Vincenzo Vela.

Madonna del Tiepolo e *Poesia e Pittura* del Domenichino.

43) Hayez, *Electa*, cit., p. 243.

44) Non a caso il dipinto è stato scelto quale immagine simbolo della grande mostra che Milano ha recentemente dedicato al 150° anniversario del '48 (*Oh giornate del nostro riscatto*). Milano dalla *Restaurazione alle Cinque giornate*, Museo del Risorgimento e Museo di Storia contemporanea, 23 dicembre 1998 – 6 giugno 1999).

ligioso del tema patriottico” non è quindi soltanto “indotto da ovvie ragioni d’opportunità politica”⁽⁴⁵⁾, ma rientra in una intenzionale trasfigurazione allegorico-politica dei soggetti, molto più consona alla poetica di Hayez e anche e soprattutto di Maffei, che così spesso se ne è valso per offrire suggestioni agli artisti a lui più vicini e allo stesso Verdi⁽⁴⁶⁾. A questa seconda versione della *Meditazione* Andrea Maffei dedicherà, illustrandola sulle “Gemme d’Arti”, un sonetto di chiara allusività: “*Cara, angelica donna, in qual pensiero/Hai tu la sconsolata anima assorta?/Che ti affligge così, che ti sconsorta/Nel lieto fior degli anni tuoi?.../Mistero.// Quella croce che stringi e quel severo/Volume, ove il tuo mesto occhio si porta/Dicono che per te la gioia è morta,/Né t’offre il mondo che il suo tristo vero.// Sì, la bibbia e la croce! Util consiglio/Alla età sventurata, in cui sul buono/L’impudente cervice alza il perverso.// Ferma in que’ segni di riscatto il ciglio/Cara, angelica donna, essi ti sono/Un rifugio al dolor dell’universo*”⁽⁴⁷⁾.

Sono peraltro ancora versi del Maffei a illustrare un’identica allegoria presente nell’opera di un altro giovane ma già celebre artista a lui carissimo, lo scultore Vincenzo Vela⁽⁴⁸⁾, che ha attivamente partecipato alle Cinque giornate. Alla statua della *Desolazione* di Vela, nata contemporaneamente alle *Meditazioni* dell’Hayez, il letterato, che ne ha seguito l’ideazione, dedica un sonetto esplicitamente politico, che si conclude con questi versi: “(...) *Chi sei tu? Qual dolor*

sublime, immenso/Così dentro t’impietra, o derelitta,/Che più non hai né lagrime, né senso?// Del tuo cordoglio anch’io l’anima ho trafitta:/Ché nel mirarti alla mia terra io penso:/Misera! al par di te bella ed afflitta”⁽⁴⁹⁾.

Intanto, tra la primavera e l’estate del 1849, la cosiddetta prima guerra d’indipendenza è giunta al suo definitivo, prevedibile epilogo. Anche le varie iniziative nate dal rilancio delle idee repubblicane sono via via fallite: Carlo Alberto, che sotto la spinta dei democratici ha deciso, ad onta di ogni realistica considerazione tattica, la denuncia dell’armistizio con l’Austria ed il rientro delle sue truppe in Lombardia, è stato sconfitto nel giro di pochi giorni e ha scelto di abdicare. I governi repubblicani di Firenze, di Roma, di Venezia, dopo una sanguinosa resistenza hanno dovuto, l’uno dopo l’altro, arrendersi. In tutta la penisola, eccettuato il Piemonte dove il nuovo re mantiene in vigore lo Statuto emanato da Carlo Alberto, i principi hanno abolito le costituzioni concesse e hanno ristabilito gli antichi regimi. Il magico periodo delle infiammate speranze, alimentate negli anni dalla tensione morale di tutta una generazione di intellettuali e di artisti, è definitivamente concluso. Lo Stato unitario italiano non nascerà dalle rivoluzioni ma dal gioco abile della diplomazia, dalla politica delle alleanze internazionali. E parecchi dei giovani rivoluzionari che hanno combattuto nel ’48 seguendo la predicazione mazziniana entreranno nei ministeri moderati del “tessitore” Cavour.

45) Hayez, *Electa*, cit., p. 241.

46) Anche il celeberrimo *Bacio* dell’Hayez nascerà, verosimilmente, da una genesi comune pittore-letterato. Lo testimonia un acquerello, appartenuto alla collezione del Maffei, che rappresentava una prima soluzione, poi scartata, del soggetto (Cfr. *L’Ottocento di Andrea Maffei*, cit., p. 192). Il dipinto, presentato a Brera il 9 settembre 1859, a tre mesi dall’ingresso in Milano di Vittorio Emanuele e di Napoleone III, per la sua allusione «all’abbraccio tra le due nazioni sorelle Italia e Francia, che avevano portato finalmente alla conclusione del nostro Risorgimento, venne accolto come un emblematico presagio della giovane nazione» (Hayez, *Dal mito al bacio*, a cura di F. MAZZOCCA, cit., p. 31).

47) «Gemme d’Arti Italiane», Ripamonti-Carpano, Milano, 1852, p. 37.

48) «Fratello più che amico del grande artista» viene definito Maffei dal biografo del Vela (A. GUIDINI, *Vincenzo Vela*, Tip. Prov. F. Ostinelli di C.A., Como, 1893). Di Vincenzo Vela esiste a Riva del Garda, nella cappella della Villa de Lutti di Sant’Alessandro, la scultura *La Speranza*, commissionatagli tramite il Maffei come monumento sepolcrale per Vincenzo de Lutti senior.

49) A. MAFFEI, *Versi editi ed inediti*, cit., I, p. 80.

Tra Riva del Garda e Sant'Agata:
echi di un'amicizia.

Alla fine di luglio del 1849 Verdi e Giuseppina Strepponi, lasciata Parigi, tornano in Italia e in settembre si stabiliscono a Busseto, nel palazzo Dordoni, che il musicista ha acquistato da qualche anno⁽¹⁾. Verdi sta componendo la musica della *Luisa Miller* il cui soggetto, già ventilato in precedenza, è tratto da *Amore e Raggiro* di Schiller, “un magnifico dramma di grand’effetto in teatro e di passione”, come ha scritto al librettista Cammarano⁽²⁾. Ma il traduttore di Schiller, Andrea Maffei, è molto lontano. Più o meno nello stesso periodo in cui il musicista ha deciso il ritorno da Parigi, l’amico letterato, dopo il crollo di ogni speranza, e anche perché invisato al restaurato governo austriaco⁽³⁾, ha lasciato Milano per la Germania.

Allontanandosi dalla capitale lombarda nell'estate del '49 Maffei è consapevole del fatto che una irripetibile fase della sua vita si è definitivamente conclusa. Il soggiorno estivo in Baviera presso lo zio Giuseppe è da sempre una consuetudine per lui, ma questa volta la sua permanenza in Germania sarà di lunga durata e il ritorno a Milano verrà più volte procrastinato. Intanto, nel luglio, dà notizie di sé all'amico Cabianca, scrivendogli dal castello di Garathshausen in Baviera:

“Il Castello da cui ti scrivo appartiene al duca Massimiliano⁽⁴⁾, cugino del re. È posto nella più bella situazione del bellissimo lago di Staremburg [Starnberg], ed è il consueto soggiorno di mio zio nei mesi d'estate. La freschezza, la quiete e l'amenità del luogo furono un balsamo a' miei nervi agitati da due lunghi anni di tempeste politiche, e la mia salute è di molto migliorata.

[illegible]

Mr
Ramon Amador Pina
and Staff
Pina

Lettera autografa del duca Massimiliano di Baviera ad Andrea Maffei (Monaco, 15 ottobre 1853), con i ringraziamenti per gli auguri inviati in occasione delle nozze della figlia Elisabetta con l'imperatore Francesco Giuseppe. (Archivio privato).

Qui giungono a quando a quando ospiti reali, ma sia per la loro indole veramente affabile, o per le tendenze del secolo, o per l'aria campestre che qui respirano, di reale non hanno che il nome. Ho parlato col re. È un bel giovane, di modi cortesissimi e parla l'italiano correttamente. Volle ch'io gli narrassi delle cose d'Italia e nel soddisfarlo non mi sono dimenticato d'essere italiano⁽⁵⁾. (...) Mi scrivono da Milano che Venezia non potrà lungamente resistere ⁽⁶⁾. Dio non faccia che al cumulo di tante mise-

1) Nella primavera del 1851 Verdi e la Streponi traslocheranno nella casa di campagna di Sant'Agata.

2) F. ABBATI, cit., I, p. 776.

3) Alle «molestie ch'ebbi dall'Austria, rientrati i tedeschi in Milano» Maffei accennerà in una lettera all'editore Le Monnier (cfr. E. BENVENUTI, *Andrea Maffei alla luce delle sue lettere*, cit., p. 245).

4) Il duca Massimiliano di Baviera, padre della famosissima «Sissi», la futura imperatrice d'Austria, è un Wittelsbach del ramo cadetto. Entusiasta viaggiatore, ama circondarsi di studiosi e di artisti di estrazione borghese. Appassionato

di storia e di musica popolare (ha pubblicato nel 1846 una *Raccolta di melodie e canzoni popolari della Baviera superiore*) professa apertamente idee democratiche.

5) Si tratta del re Massimiliano di Baviera, figlio di Ludwig I, che ha abdicato nel 1848, e padre di Ludwig II. È anch'egli un intellettuale, appassionato di letteratura ed arte, ed è – come il cugino – un appassionato bibliofilo. Alla passione per l'arte della famiglia Wittelsbach di Baviera Monaco deve il fatto di essere ancor oggi la città tedesca più ricca di musei dopo Berlino.

6) La repubblica di Venezia, costituitasi nel '48, è l'unica ad opporre ancora resistenza agli austriaci. Cederà, stremata dalla fame e dalle epidemie, alla fine di agosto.

rie si aggiunga il bombardamento di quel miracolo di architettura e d'inestimabili monumenti. La Baviera ora è tranquilla; e il Palatinato quasi interamente ridotto all'antica obbedienza dalle armi prussiane. *Sic transit gloria mundi* (...)"⁽⁷⁾.

E ancora a Cabianca, il 1° agosto, da Kissingen dove ha fatto sosta per una cura di bagni:

"La tua lettera mi ha consolato ed afflitto. Le nuove che mi dai della cara Venezia m'hanno riempito di dolore e di angosciosa aspettazione sul destino di quella buona popolazione, ed in particolare dei nostri comuni amici, che Dio sa qual vicenda li attende! Io sperava che i Veneziani piegassero ad una onorevole capitolazione e dopo aver dimostrato tanto valore e tanta perseveranza cedessero con dignitosa rassegnazione alla suprema ragione della forza; e dico sperava, giacché abbandonati come sono da tutti i potenti d'Europa non veggo nella loro ostinata difesa altro che un aggravare la loro miseria ed irritare un avversario al quale dovranno pur soggiacere. Dubito poi fortemente se questo dissennato consiglio sia quello di tutto il popolo o almeno di gran parte di esso, oppure se proceda da pochi che reggono la cosa pubblica. Il tempo lo farà manifesto.

Per le cose infelici succedute nell'Italia meridionale, e massime in Toscana, parmi vedere che purtroppo non siamo ancora maturi al gran bene che noi speravano acquistare, e che non è spento in noi quel maledetto germe della discordia, eterna sorgente delle nostre miserie e ruina vertiginosa che ha sempre ingoiato ed ingoia ogni nobile ed italico proponimento.

Piangiamo, mio Jacopo, sulle sventure della nostra povera patria, e su noi stessi vissuti in tempi infelicissimi, ma spero transitori; e questo ci sia di conforto; e intanto che spunti (non forse per me, già vecchio e malato, ma per te più giovane e robusto, e certo per i tuoi figli) un'alba di redenzione stringiamo più fortemente il nodo della nostra antica e provata amicizia (...)"⁽⁸⁾.

7) E. VENTURA, *Jacopo Cabianca* ecc., cit., pp. 296-297.

8) *Ibidem*, pp. 297-298.

9) «Abbraccia il caro Piave» scrive ad Antonio Gazzoletti nell'ottobre 1849 «il quale son certo non mi avrà dimenticato, e digli che mi scriva di sé (se pur gli resta un po' d'ozio) e del comune amico Verdi, di cui da gran tempo non ho novelle» (E. BROL, *Antonio Gazzoletti* ecc., cit., p. 14).

10) *Ibidem*, pp. 15-16.

11) Scrive a Cabianca da Milano il 20 gennaio 1851: «(...) non vorrei pormi di nuovo una catena, per leggera che fosse; e, non avendone alcuna necessità, assumermi obblighi e doveri nei pochi anni di vita che ancora mi avanzano. Ma se tu vuoi riparare ad un infortunio, per non dire ad una ingiustizia, cerca, mio

Benché lontano, il letterato non può evitare di riandare col pensiero alle sventure della patria, al tragico epilogo di tante illusioni. Nelle lettere che scrive durante le tappe del suo itinerario lungo la Germania (Lipsia, Dresda, Berlino, Potsdam, Magdeburgo e poi ancora Monaco) richiede notizie dei tanti amici che la guerra ha disperso. E anche dell'amico Verdi, di cui non sa più nulla da tempo⁽⁹⁾. Eppure egli prova un senso di inedita libertà, che gli fa rimandare a più riprese la decisione di tornare in Italia. «Io sono libero come l'aria», scrive a Gazzoletti da Monaco nel gennaio 1850 comunicandogli di aver «dato un calcio all'impiego»⁽¹⁰⁾. Nelle lettere che i due amici si scambiano si fa strada anche il progetto di stabilirsi a Venezia e di fare «casa in comune», proposito che tuttavia non si concreterà.

In realtà forse Maffei sta già pensando di stabilirsi a Riva del Garda dove – dopo il ritorno in Italia nella primavera del 1850 – intensifica i soggiorni. Così, quando gli viene offerto di subentrare, a Venezia, a Luigi Carrer, che è deceduto, quale direttore del Museo Correr, cerca invece in tutti i modi, seppur inutilmente, di far ottenere l'incarico al carissimo Giulio Carcano, che dopo il '48 si trova in difficoltà economiche⁽¹¹⁾.

Nel maggio 1851 la scelta di prendere dimora a Riva del Garda trova attuazione. Come Verdi ha ormai fissato l'epicentro del suo mondo nella quiete assoluta di Sant'Agata così Maffei stabilisce il suo punto fermo nell'azzurra tranquillità della cittadina

Jacopo, con quell'amore che metti in ogni opera buona e colla tua voce autorevole e rispettata di agevolarne la via a Giulio Carcano. Dimesso dal suo impiego di Vice-bibliotecario egli è costretto a vivere d'un tenuissima rendita, e di quel poco che gli fruttano alcune lezioni private. Il posto dunque di direttore, o anche di vice-direttore, o conservatore che sia, del Museo Correr sarebbe per lui la vita; e d'altronde qual persona di lui più degna può sedere sulla sedia ove siede il Carrer?» (E. VENTURA, *Jacopo Cabianca* ecc., cit., p. 302). E a Gazzoletti il 19 aprile da Venezia: «Mi tratterò ben pochi giorni a Venezia dacché la speranza di ottenere qualche suffragio per Carcano mi ha quasi abbandonato. Il Municipalismo vuol trionfare del buon senso, e sceglieranno la scimia in vece dell'uomo» (E. BROL, *Antonio Gazzoletti* ecc., cit., p. 18).



Veduta di Riva del Garda. Dipinto di Ambrogio Fermini (1852). Pinacoteca Museo Civico di Riva del Garda. Il quadro apparteneva alla collezione di Maffei.

gardesana. Vi prende in affitto un'abitazione e vi fa trasferire da Milano i suoi mobili e la sua collezione d'arte¹²⁾. Ancora una volta va delusa la speranza di poter congiungersi, a Riva, col caro amico Gazzoletti, nato nel vicino borgo di Nago. Ma da questo momento, e fino ai suoi ultimi giorni, sarà la famiglia de

Lutti, nobile e ospitale, a colmare con la sua amicizia il vuoto, così dolorosamente sentito da Maffei, di affetti familiari¹³⁾. Ed egli contraccambierà l'amicizia con una dedizione completa a quella che considererà, d'ora in poi, la sua famiglia d'elezione. Nei mesi che ogni anno trascorrerà a Riva del Garda e nella

12) Si tratta, considerata la celebrità del personaggio, di un avvenimento rilevante, non solo per Riva ma per tutto il Trentino: «Da qualche tempo si stabilì in Riva, di cui è cittadino, il cav. Andrea Maffei, e portò seco una pregevolissima galleria di oltre 140 quadri a olio, molti dei quali sono celebri per antichità e pel nome dell'autore, tutti poi di gran pregio e fanno onore all'intelligenza squisita di chi li raccolse» (A. PERINI, *Statistica del Trentino*, Trento, 1852).

13) Proprio nel 1851 muore a Milano, in agosto, Giovan Battista Colò, fratellastro di Maffei. Alla «grave malattia» che l'aveva «disseccato com'è uno scheletro, così che durai fatica a nascondergli la dolorosa sensazione che egli mi

fece» il letterato aveva accennato in una affettuosa lettera del maggio a Francesco Maria Piave (autografo in Biblioteca dell'Archiginnasio, Bologna). Adesso scrive desolato a Francesco Hayez: «Era l'unico del mio sangue che mi faceva dimenticare la solitudine d'ogni affetto domestico, e questa perdita è la maggiore sciagura che mi potesse percuotere. Ora non può consolarmene che la mano dell'amicizia (...)» (*L'Ottocento di Andrea Maffei*, cit., p. 156); e ad Antonio Gazzoletti: «Ho perduto in lui l'amico intimo, amoroso, tenerissimo che soleva consigliarmi e consolarmi in ogni trista vicenda della mia vita» (E. BROL, *Antonio Gazzoletti ecc.*, cit., p. 21).

villa che i Lutti possiedono a Campo Lomaso, nelle Giudicarie, il letterato si dedicherà con passione a sviluppare le doti intellettuali dei giovani figli dei suoi ospiti rivani: Francesca (1831-1878), che egli incoraggia e orienta nella vocazione letteraria, patrocinando tra l'altro la pubblicazione dei suoi scritti presso l'editore Le Monnier ed impegnandosi senza riserve affinché il nome della sua "figlia d'arte" esca dalla cerchia angusta del Trentino; e Vincenzo (1832-1896), del quale incoraggia invece le doti musicali, incitandolo a divenire compositore. A Milano, dove l'ha posto sotto la guida di Antonio Bazzini, egli rie-

Mio, Carissimo!

Le valuto il coro d'introduzione, e quella specie
di aria o romanza del tenore prima che io ho detto.
Anche nel recitativo ho cercato di staccarmi
dalle forme più comunemente usate. - non posso
far cantare il tenore prima che entri in scena
perché i servi del Marchese stanno già in guardia,
e comunque all'opposto lato una confusione in-
teriore che qualche amabile ~~finché~~ ^{prima} che entri.
Io mi son tenuto, e mi farò sempre, e rimango nella
parola anche in seguito. Se dà in qualche ^{volgarità} la
prego di dire al nostro Maffei che mi tenga d'occhio, e intanto
liberamente dove crede.
E in attesa d'un suo pregiato riscontro mi saluto

Venezia, 7 feb. 1859. *Sulla sua. Ben.
Lutti*

Lettera autografa del librettista Antonio Somma a Vincenzo de Lutti
(Venezia, 7 febbraio 1859).

14) Sebbene sul libretto a stampa il nome di Gazzoletti non appaia, la paternità del libretto è attestata dalla corrispondenza intercorsa tra questi e Maffei e dall'esistenza, nelle carte Gazzoletti della Biblioteca civica di Trento, di due copie autografe del melodramma.

15) *Berengario d'Ivrea*. Melodramma in tre atti, musica del Maestro Cavaliere Vincenzo Lutti. Poesia di N.N. Da rappresentarsi all'I.R. Teatro alla Scala la



Ritratto fotografico di Vincenzo de Lutti jr.

sce, nel marzo 1858, a far rappresentare alla Scala un suo melodramma, il *Berengario d'Ivrea*, su testo di Antonio Gazzoletti⁽¹⁴⁾. Direttore della musica è un'antica conoscenza di Maffei, il maestro Alberto Mazzucato, sempre pronto – come l'amico – a sostenere i giovani talenti⁽¹⁵⁾. Nello stesso 1858, sempre attraverso la mediazione di Maffei, Antonio Somma – che sta occupandosi del libretto verdiano del *Ballo*

quaresima dell'anno 1858. Milano, Tipografia di Paolo Ripamonti Carpano, 1858. Il titolo dell'opera, che era *Adelaide di Borgogna*, forse fu mutato all'ultimo momento nella stampa del libretto perché, proprio in quei giorni, si rappresentava a Milano un'altra *Adelaide di Borgogna*. L'esito del *Berengario* fu negativo. Sulla «Fama» del 25 marzo Pietro Cominazzi ne addebita le cause alla freddezza del libretto e «all'infelice esecuzione per parte degli artisti».

in maschera⁽¹⁶⁾ – scrive il testo per un altro melodramma del giovane Lutti, opera forse mai rappresentata. Mentre nel 1860 è il poeta e librettista veneziano Peruzzini a occuparsi del libretto per una *Sara di Toledo*⁽¹⁷⁾. Prova dell'attenzione di Maffei nei confronti dell'attività musicale del giovane amico sono anche le pagine di musica della romanza *Ghita all'arcolajo*, composta da Vincenzo, che egli farà inserire nelle varie edizioni Le Monnier della sua versione del *Faust* di Goethe⁽¹⁸⁾.

L'influenza intellettuale di Maffei si riflette in questi anni con grande efficacia sull'ambiente rivano. La sua fama letteraria, la poliedricità dei suoi interessi e l'ampiezza delle sue conoscenze agiscono da elemento catalizzatore nel piccolo centro gardesano, ricco di fermenti e già orientato con notevole intraprendenza allo sviluppo delle sue potenzialità turistiche di impronta mitteleuropea,⁽¹⁹⁾ ma fino allora appena sfiorato dalle correnti più vive e innovatrici del dibattito culturale. Le residenze dei de Lutti – quella di Sant'Alessandro presso Riva e quella di Campo Lomaso – divengono cenacoli culturali molto frequentati, quasi una riproposta in tono minore del salotto milanese prequarantottesco di Maffei. In esse si ritrovano non solo gli uomini più in vista della cultura trentina ma anche letterati, artisti, musicisti di tutta la penisola, dal momento che Maffei (il quale conti-

nua a frequentare, oltre a Milano e Firenze, le principali città italiane) non manca mai di invitare qualcuno della vastissima cerchia dei suoi amici e corrispondenti a visitare il suo lago e a fare conoscenza dell'"ottima famiglia Lutti".

Scrivendo già nel febbraio 1852 a Jacopo Cabianca:

"Vieni a passare alcuni giorni meco qui a Riva. Il clima vi è dolce e mirabili le scene della natura. Ti presenterò alla mia famiglia d'elezione, e ne sarai inebbiato. Sentiremo recitare e reciteremo dei versi (...)"⁽²⁰⁾.

La recuperata serenità ha infatti spinto Maffei a dedicarsi con maggiore assiduità a una produzione poetica personale, attività letteraria prima relegata, dato l'impegno prevalente di traduttore, in un ambito minore e quasi sempre occasionale; tanto è vero che egli stesso chiamava scherzosamente "ninnoli" i suoi versi, se confrontati con i testi poetici tradotti⁽²¹⁾. Sono nati così i sonetti di *Dal Benaco*, dedicati in buona parte al lago di Garda; componimenti intrisi di un leopardiano struggimento, che sono considerati tra i più validi della sua produzione originale⁽²²⁾ e che verranno più tardi inseriti nei *Versi editi ed inediti*. Ma ben presto egli ha ripreso anche quell'attività di traduttore che, con la conclusione dei suoi anni milanesi, pensava di aver lasciato definitivamente dietro di sé. Dopo molte resistenze, documentate in

16) Scrive Antonio Somma ad Andrea Maffei il 18 agosto 1858: «Ora sto occupandomi delle varianti volute dalla censura di Roma per l'opera del nostro Verdi. E non ti dirò quanto io desideri che facciamo assieme una corsa colà in tal'occasione. Io certo non so immaginarmi un più bel viaggio di questo».

17) Gli autografi delle lettere di Somma a Maffei si trovano nella Biblioteca Comunale di Trento. L'autografo delle prime scene del libretto di Somma si può leggere in fotocopia presso il Museo Civico di Riva del Garda. Lo stesso dicasi per le lettere di Peruzzini.

18) *Il Faust* di Volfrango Goethe, traduzione di Andrea Maffei, Le Monnier, Firenze, 1866. Alle pp. 215–216 *Margherita all'arcolajo*, seguita da otto pagine di musica cui sono premesse queste parole: «Credo di far cosa grata agli amatori della musica, presentando loro la romanza della *Ghita all'arcolajo* nelle note che il mio caro amico Vincenzo Lutti, giovane in quest'arte espertissimo, a mia preghiera compose».

19) Cfr. M. MARRITONELLI, *Gli itinerari del mutamento*, postfazione a *Guida della Città di Riva ecc.*, cit. (riproduzione anastatica nella collana «Percorsi Gardesani» Edizioni Il Sommolago, Arco (Trento), 1993). A TONELLI, *Ai*

confini della Mitteleuropa. Il Sanatorium von Hartungen di Riva del Garda. Dai fratelli Mann a Kafka gli ospiti della cultura europea, Museo Civico-Biblioteca Civica di Riva del Garda, 1995.

20) E. VENTURA, *Jacopo Cabianca ecc.*, cit., p. 303.

21) Così in una lettera all'editore Le Monnier, premessa alla seconda edizione fiorentina (1864) delle sue liriche: «Mio caro Felice, m'hai dato una buona nuova del dirmi esaurita già da un anno la prima edizione delle mie rime, segno che il pubblico non ha fatto loro il viso dell'arme; del che dobbiamo tutt'e due rallegrarci, tu per un po' d'arresto, io per un po' di fumo (...). Queste liriche, alle quali non ho mai dato importanza, né mai sperato tanta indulgenza di lettori, mi hanno riconfortato nelle mie lunghe lotte coi poeti stranieri (...). Ma poi, rileggendo a mente fredda i miei poveri versi, dicevo fra me e me: Bella diversità fra questi tuoi ninnoli e le grandi creazioni che vai traducendo! (...).

22) Sulla produzione lirica di Maffei valga, per tutti, il giudizio di Benedetto Croce: «versi, come sempre egli li seppe fare, assai ben periodati e cadenzati e sonanti» (B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, Laterza, Bari, 1957, vol. V, p. 194).

Caro Maffei

Busseto 12 nov. 1859

Prima di rispondere all'ultima tua ho voluto leggere la tua traduzione, gli almanacchi dei fiori, la quale è, come tutte le altre, bellissima, ed in tutto degna del traduttore di Milton. Tra quanto al poema io non direi se sia più o meno bello delle altre copie di mano, ma sia questa o l'altra, è un po' maggiore, e qualche cosa di più drammatico che nelle altre. Loro poi grande, mille volte

Lettera autografa di Giuseppe Verdi ad Andrea Maffei (Busseto, 12 novembre 1859).

parecchie lettere agli amici letterati, è tornato ad applicarvisi affrontando un testo particolarmente impegnativo, che già aveva iniziato a volgere in italiano dieci anni prima, lasciandolo interrotto al sesto libro: il *Paradise Lost* di John Milton. “È l'ultimo mio lavoro e il più importante”, scrive nel febbraio 1857 a donna Clara de Lutti da Torino, dove si è recato

per la stampa dell'opera⁽²³⁾. In realtà il “mestiere scelerato del traduttore”, com'egli lo definiva nei momenti di malumore, accompagnerà il letterato trentino fino ai suoi ultimi anni. Impegnandolo non soltanto nella versione di sempre nuovi testi, ma anche nella cura meticolosa dedicata alle immancabili riedizioni e alle frequenti riduzioni teatrali.

23) *Il Paradiso perduto*, poema di Giovanni Milton, traduzione di Andrea Maffei, Unione Tipografica Editrice, Torino, 1857. La versione, al suo apparire, ottiene unanimi consensi e viene lodata, tra gli altri, da Felice Romani, Tullio Massarani, Niccolò Tommaseo e Carlo Tenca. Anch'essa avrà numerose ristampe, tra cui quella bellissima dell'Editrice Sonzogno del 1881, illustrata da Gustav Doré.

Sulla traduzione del *Paradiso perduto* si veda anche il giudizio altamente elogiativo del Benvenuti (E. BENVENUTI, *Andrea Maffei poeta originale e traduttore*, cit., pp. 43-45), e M. MARRI TONELLI, *Il Paradiso perduto ecc.*, scheda, in: *L'Ottocento di Andrea Maffei*, cit., pp. 70-71.

Anche altre versioni dall'inglese, di minor impegno e forse già abbozzate in precedenza, vedono la luce in questi anni. Riguardano due autori che sono stati tra quelli più frequentati nel periodo milanese: Byron e Moore. Del primo Maffei pubblica nel 1853 le novelle in versi *Parisina* e *Il Prigioniero di Chillon* (dedicate rispettivamente al pittore Giuseppe Bertini e allo scultore Vincenzo Vela, due artisti che egli ha sostenuto ed orientato affettuosamente fin dai loro esordi), e il mistero *Cielo e Terra*, intitolato a Francesco Hayez. Di Thomas Moore traduce invece *Gli adoratori del fuoco* che, pubblicati nel 1859, presentano una dedica in versi, anziché a un artista del pennello o dello scalpello, al suo musicista prediletto, Giuseppe Verdi. Il quale, qualche tempo dopo aver ricevuto il volume, così gli scrive:

“Carissimo Maffei, prima di rispondere all’ultima tua ho voluto leggere la tua traduzione, *Gli adoratori del fuoco*, la quale è, come tutte le altre, bellissima, ed in tutto degna del traduttore di Milton. In quanto al poema io non dirò se sia più o meno bello delle altre cose di Moor, ma in questa vi è maggior fuoco, maggior vita, e qualche cosa di più drammatico che nelle altre. Sono poi grato, mille volte grato delli tre importanti autografi che mi hai mandato. Puoi ben figurare quanto mi sia stato caro quello di Foscolo particolarmente. Grazie dunque, mio caro Maffei. Comandami se valgo, e credimi ora e sempre”⁽²⁴⁾.

La versione degli *Adoratori del fuoco* e gli “importanti autografi” sono in realtà giunti a Verdi con una certa difficoltà, a causa di disguidi postali provocati dagli strascichi della seconda guerra d’indipendenza, da poco conclusasi. Lo apprendiamo dalle due lettere di Maffei – spedite da Milano a Busseto – che precedono quella di ringraziamento scrittagli dal musicista. Nella prima, dopo aver comunicato all’amico che quello inviatogli era il secondo esemplare della sua traduzione, dal momento che temeva che il

primo non gli fosse arrivato causa la guerra, il letterato gli preannunciava l’invio degli autografi:

“(…) Le lettere non ti saranno discare sì per gli autori, sì per l’argomento: l’una è del Foscolo ad Ippolito Pindemonte, l’altra del Pindemonte all’Ab. Cesari. Valgano queste a farmi perdonare l’arbitrio che mi presi d’indirizzarti i pochi versi di cui ti dissi. Un’altra lettera di Lorenzo Mascheroni mi fu promessa e spero d’averla in breve e di spedirtela. Ora ti prego di farmi un cenno che mi istruisca del modo sicuro di farti giungere questi autografi e metti sulla soprascritta *fermo in posta* Milano.

Quante mirabili cose sono accadute, mio caro Verdi, dopo che ci siamo veduti in Venezia! Io debbo essere riconoscente alla natura che strascinò [?] la mia vita tanto ch’io potessi vedere la redenzione di gran parte della patria nostra. Sapessi sopravvivere al suo pieno risorgimento! Lo spero. Addio, mio caro Giuseppe; sta sano ed ama sempre Il tuo Maffei”.

E alcuni giorni più tardi, in risposta a uno scritto del musicista:

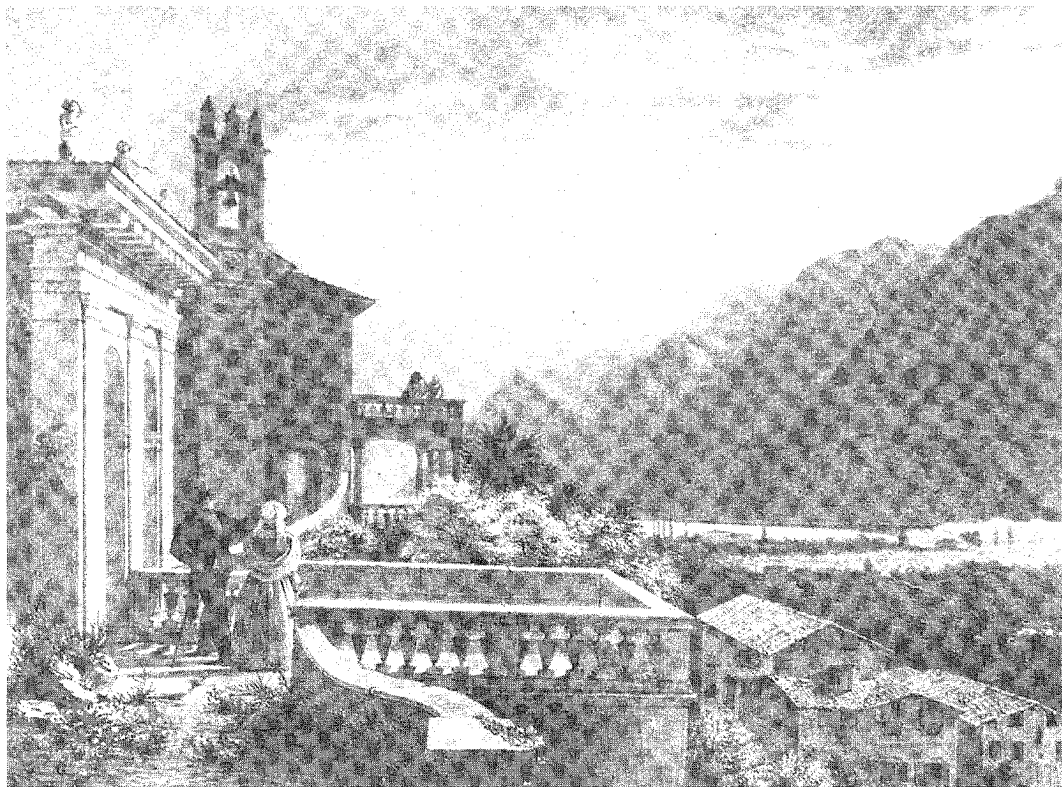
“Di ritorno da Belgirate, dove dopo tanti anni abbracciai il comune nostro amico Galeazzo Fontana, cavaì dalla posta la graditissima tua. Non mi sorprende che tu non abbia ricevuto i due primi esemplari di quel mio libretto, ma poco monta. Come tu mi accenni ti mando tre lettere autografe ed inedite del Pindemonte, del Foscolo e del Mascheroni (...)”⁽²⁵⁾.

L’accento, contenuto nella chiusa della prima lettera, alla “redenzione di gran parte” della patria, dimostra quanto Maffei sia emotivamente sensibile agli eventi che stanno maturando nella penisola e che sembrano tradurre finalmente in realtà quelle che un decennio prima si erano rivelate, anche per lui, soltanto illusioni, presto mutate in cocente disinganno. Anche nei lunghi periodi di tranquillo soggiorno nella sua terra d’origine egli non trascura di mantenere vive in sede locale le aspirazioni risorgimentali e soprattutto l’ideale dell’unione del Trentino all’Italia. Lo fa, naturalmente, senza proclami né aperte polemiche.

24) Lettera da Busseto a Riva di Trento, datata 12 novembre 1859. Citata da F. ABBIATI, II, p. 556.

25) Gli autografi delle lettere di Maffei a Verdi, anche di quelle più oltre trascritte, si trovano nell’Archivio di Villa Verdi a Sant’Agata di Busseto.

Villa de Lutti di Riva del Garda. Litografia di Basilio Armani. Museo Civico di Riva del Garda.



che o propagande bensì, secondo quello che da sempre è il suo stile, in modo spesso mediato, ma non per questo meno efficace. Testimonianza ne sono le numerose liriche patriottiche scritte in questi anni, e pure il suo contributo nell'indirizzare l'impegno anche politico e civile del giovane Vincenzo de Lutti, il quale sta avviandosi a divenire un fondamentale animatore della vita non solo musicale ma anche patriottica di Riva del Garda e della regione. Non trascurabile in tal senso è l'apporto di idee ed esperienze che confluiscono nel salotto de Lutti grazie alla frequente presenza in esso di ospiti provenienti da più parti della penisola. Significativa ad esempio la rievocazione del soggiorno nella villa Lutti di Campo, proprio alla vi-

gilia della II guerra d'indipendenza, fatta da Giovanni Visconti Venosta, che Maffei ha conosciuto giovanissimo, assieme al fratello maggiore Emilio⁽²⁶⁾, allora fervente mazziniano, durante le giornate del '48 milanese. Scrive Giovanni Visconti Venosta nei suoi *Ricordi di gioventù*:

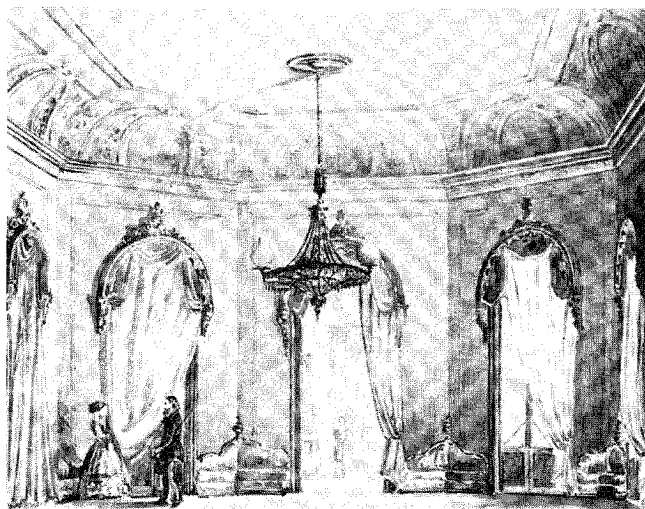
“Andai quell'anno [1858] a passare il mese d'agosto in Casa Lutti a Campo nelle Giudicarie, presso Riva di Trento. Il mio amico Vincenzo Lutti di Sant'Alessandro era fin d'allora una delle persone più importanti del partito nazionale liberale del Trentino; e la famiglia Lutti, ricca, ospitale, era, in quelle valli, tra le più illustri, e ospitava nell'estate e nell'autunno, ora a Riva di Trento, ora nella villa di Campo o in quella di Sant'Alessandro sul lago di Garda, un'accolta di amici che vi si avvicinavano,

26) Maffei sarà incaricato nel 1871 da Emilio Visconti Venosta, quale ministro degli Esteri, e da Cesare Correnti, ministro della Pubblica istruzione, del trasporto delle ceneri di Ugo Foscolo, provenienti da Londra, in Santa Croce a Firenze.

e tra i quali si incontravano spesso delle persone notevoli d'ogni parte d'Italia. Andrea Maffei teneva presso quella famiglia la sua consueta dimora; e vi si vedevano di frequente Andrea Verga, illustre alienista, e i poeti Prati e Gazzoletti. La vecchia madre del mio amico Vincenzo, donna Clara, era una signora che amava mostrarsi amica e protettrice dei letterati. Aveva due figlie, Francesca e Maria, delle quali Francesca era una scrittrice e poetessa valente. Vincenzo era un uomo colto, musicista appassionato, pieno di spirito, d'ingegno e di cuore. Al Lutti e agli amici che trovai quella volta nella villa di Campo, comunicai le notizie avute dal Giuliani⁽²⁷⁾, e così anche nei paesi trentini si fece subito l'intesa per la sottoscrizione e per l'invio dei Volontari in Piemonte in primavera. Qualche mese dopo, un ufficiale piemontese, Alberto dei marchesi Incisa della Rocchetta, veniva a Campo per fare col Lutti delle escursioni e delle ricognizioni militari ordinate dal Ministero della guerra piemontese⁽²⁸⁾.

Certamente ad Andrea Maffei farebbe piacere che fra i tanti ospiti "notevoli" del salotto de Lutti potesse essere annoverato anche l'amico Verdi. Vorrebbe fargli conoscere i suoi giovani protetti rivani; Vincenzo, certo, ma anche la sorella Francesca, che al musicista è nota solo per un poemetto da lei pubblicato, che Maffei si è premurato di fargli avere approfittando di un altro invio di "autografi e disegni", come si legge in una lettera di Verdi da Busseto del 24 agosto 1858 (che fa seguito a un'altra spedita da Cremona il 9 agosto):

"Caro Maffei. Appena giunto a casa, come puoi immaginare apersi impazientemente il rotolo trovato a Cremona, ed ho esaurito in un momento tutta la scala dei punti ammirativi vedendomi (grazie alla tua antica amicizia) possessore di cose tanto desiderate e preziose. Ma passata la prima gioia e pensando come tu hai avuto il coraggio di privartene per me, ho sentito e rimorso e dispiacere. Tanto è più grande il desiderio di dirti un mon-



Villa de Lutti a Campo Lomaso. Sala della musica.

te di belle parole onde mostrarti tutta la mia gratitudine per questo tuo sacrificio, e tanto mi è più difficile il trovarle come vorrei. Ma da un orso come me, fatto anche più orso dacché ho visto le grandi capitali che fan girare il capo a tanti, co' suoi abitatori grandi e grossi, sottili e piccoli, cosa vuoi sperare? Ti dirò dunque, da buon contadino, che son contento assai assai di questi bellissimi autografi e disegni che m'hai donato, e che te ne ringrazio con tutto il mio cuore, che è un cuore che non sa mentire. Ho letto una parte del poemetto della Sig.a Lutti⁽²⁹⁾. Non posso essere giudice in poesia: e d'altronde in cose d'arte, senza eccettuare la musica, io non sono capace di dar giudizio. Non ascolto che le mie impressioni e perciò ti dico che tutto quello che ho letto di quella Cantica mi è piaciuto assai. Addio addio mio caro Maffei. Vogliami bene e credimi ora e sempre⁽³⁰⁾.

A cui Maffei ha risposto:

"Le tue lettere così piene d'affetto mi sono mille volte più care e preziose degli autografi che ti ho mandato (...). Avrei voluto aggiungere altre cosarelle: tra queste un disegno a penna di Pao-

27) Il conte Cesare Giuliani, membro della giovane aristocrazia milanese che aveva preparato le Cinque giornate, e ora molto vicino a Cavour. Antica conoscenza di Maffei, risalente ai tempi in cui il Giuliani, insieme a Cesare Correnti e ad altri, aveva dato vita alla Strenna letteraria «Il Presagio», nel 1835.

28) G. VISCONTI VENOSTA, *Ricordi di gioventù. Cose vedute e sapute. 1847-1860*, cit., p. 414.

29) Il poemetto è quasi certamente *Maria*, componimento in tre Cantiche, pubblicato a Firenze da Le Monnier nel 1858.

30) Riprodotta per la prima volta da G.B. EMERT, *Due autografi inediti di*

Giuseppe Verdi, cit., p. 166. Questo invece il testo della lettera di Verdi inviata da Cremona a Maffei il 9 agosto: «Sono a Cremona, ed ho trovato il rotolo delle cose preziose che hai avuto la bontà di favorirmi. Per ora non ho che il tempo di ringraziarti mille volte, riserbandomi, appena giunto a casa, a dirti le più belle cose del mondo, se saprò dirle... addio addio... Credimi ora e sempre. L'aff. Tuo Giuseppe Verdi. P.S. Per posta ho ricevuto la tua lettera con dentro l'autografo di Manzoni. Prezioso! Preziosissimo!». (*Autografi di Giuseppe Verdi e Giuseppina Strepponi Verdi*, in Collezione autografi F. Pasini, Biblioteca Queriniana, Brescia).

Car Maffei

Busseto 24 Agosto 1858

Appena giunto a casa, come puoi immaginare
questi impazientemente il rotolo trovato al
veronese, ed ho agitato in un momento
tutta la scuola dei punti ammirativi vedendomi
/grazie alla tua antica amicizia/ proporzionare
di cose tanto desiderate e preziose. Ma
pregata la prima grazia, e purgando con
tu hai avuto il coraggio di privartene per
me, ho sentito e rimorso e dispiacere.
Tanto è più grande il bisogno di dirti in
mente di belle parole onde esprimere tutta
la mia gratitudine per questo tuo sacrificio
e tanto mi è più difficile il trovarle con
parole. Ma da un'ora come ne, fatto ai
più oggi, anche ho visto la grande capacità
che fa girare il capo a tutti, co' suoi abiti
grandi e piccoli, piccoli e grandi, ogni cosa
ti dico dunque, da buon cristiano, che ti fa

contento apai apai apai di questi bellissimi
autografi e disegni che m'hai donato,
e che te ne ringrazio con tutto il mio
cuore, che è un cuore che non sa mentire.

Ho letto una parte del poemetto
della fiamma fiamma. Non posso esprimere quanta
in preda e d'altronde in capo d'arte,
senza eccettuare la musica, io non son
capace di dar quindici. Non apollo che
le mie impressioni, e perciò ti dico che
tutto quello che ho letto di quella cantica
m'è piaciuto apai — —

Adesso addio mio caro Maffei. Vogliam
bene e vediamo ora e sempre

Verdi
(G. Verdi)

Lettera autografa di Giuseppe Verdi ad Andrea Maffei (Busseto, 24 agosto 1858).

lo Veronese che mi venne regalato dal povero Tomaselli, rapito
alla vita e all'arte⁽³¹⁾, ma nel mio ritorno da Venezia non mi
trattenni a Riva che poche ore, e passai tosto in montagna nella
Villa Lutti, né in quel breve tempo ho saputo trovar altro. Ma il
disegno e tutto ciò che mi verrà fra mano non indegno del tuo
Album sarà tuo. (...).

31) Albano Tomaselli (1833-1856), nato a Strigno (Trento), era morto di vaiolo
a Firenze, mentre si recava a Roma dove aveva vinto il pensionato della pittura
all'Accademia. Maffei ne piange la scomparsa prematura in un sonetto (A.
MAFFEI, *Liriche*, cit., p. 176).

32) Si tratta del pittore veneziano Natale Schiavoni, molto apprezzato da Maffei
specie per la serie delle seducenti ed enigmatiche figure femminili che lo aveva-
no reso famoso. Maffei e lo Schiavoni (decaduto proprio nel 1858, il 15 aprile)
erano legati da lunga amicizia e il pittore era autore anche di un ritratto giova-
nile del letterato (la cui collocazione attuale è sconosciuta), il quale a sua volta
gli aveva a più riprese dedicato dei versi. Pure l'epigrafe incisa sul grandioso

Nella lettera Maffei comunicava poi a Verdi che
il "dipinto dello Schiavoni"⁽³²⁾ a lui destinato si tro-
vava nella sua casa di Riva, tra gli altri della collezio-
ne, in attesa soltanto "che tu e la tua Signora verrete a
prenderlo sul mio lago".

monumento funebre dello Schiavoni nel cimitero di Venezia è di Maffei; lo
ricorda — curiosamente — Francesco Maria Piave in un articolo commemorativo
del 1863 (F. M. PIAVE, *Natale Schiavoni incisore e pittore*, articolo di giornale
senza indicazione di testata e di data, Biblioteca Civica di Verona) in cui defini-
sce l'artista «Il Nestore de' veneziani pittori dell'età nostra, forse il più felice
emulo della tizianesca tavolozza». La biografia dei pittori Schiavoni (Natale e il
figlio Felice) sarà del resto dedicata dall'autore proprio a Maffei (L.
SERNAGIOTTO, *Natale e Felice Schiavoni. Vita, opere, tempi*, Longo, Venezia,
1881). Sui rapporti tra Maffei e Natale Schiavoni si veda anche *L'Ottocento di
Andrea Maffei*, cit.

Il carteggio tra i due amici, che in questi anni risulta farsi abbastanza frequente (ma non si dimentichi che parte della corrispondenza tra loro intercorra è da considerarsi dispersa) sembra testimoniare un intensificarsi dei rapporti, probabilmente non soltanto epistolari. Dalle lettere stesse apprendiamo del resto che non sono mancate occasioni d'incontro e sappiamo comunque che letterato e musicista condividono parecchie amicizie. Nel marzo 1860 è ad esempio Francesco Maria Piave che, scrivendo a Verdi da Milano, dove da poco si è stabilito essendo stato nominato direttore degli allestimenti scenici alla Scala, gli comunica in un poscritto: "Filippi⁽³³⁾ e Andrea Maffei ti salutano caramente. Maffei anzi mi incaricò dirti che ha dei nuovi autografi per te"⁽³⁴⁾.

Appare curioso che quello degli autografi (e dei disegni) sia praticamente il *leitmotiv* al centro di tutte queste lettere. Ma evidentemente Maffei, che ben conosce la passione di collezionista dell'amico, è lieto di poterlo far felice donandogli qualche scelto esemplare del materiale che la sua lunghissima carriera a contatto di generazioni di letterati, alcuni dei quali divenuti ormai quasi "mitici", e i suoi intensi e confidenziali rapporti con i tanti artisti gli hanno permesso di raccogliere o comunque di potersi procurare con una certa facilità.

Nella lettera che egli scrive a Verdi da Milano il 16 giugno 1860 uno degli autografi acclusi – che è stato fatto vergare espressamente per il musicista – è del celebre drammaturgo Giovan Battista Niccolini, appena salutato dal re Vittorio Emanuele, entrato per

la prima volta a Firenze il 16 aprile, come "il poeta del Risorgimento":

"Caro Verdi, vengo ora dalla Toscana. Era ne' miei progetti di correre ad abbracciarti, non fosse che per poche ore, nella tua Villa; ma una lettera importuna mi richiama alle tristezze del mio paese. Ti mando un volumetto del Niccolini. È un vulcano che si va spegnendo, ma tuttavia mette qualche favilla⁽³⁵⁾. Egli t'ama e ti stima, come potrai vedere dalle poche righe che accompagnano il libretto, scritte con mano tremante e che ti acchiudo perché staccate⁽³⁶⁾. Più tardi ti farò tenere dal Le Monnier un terzo volume di cose mie. Vecchio come sono dovrei smettere da tali inezie ma la metromania è male incurabile e cronico in me né mi lascerà che il dì del de profundis. Ti invio una lettera autografa del Botta per la tua raccolta (...)"

Risponde Verdi a Maffei:

"Fra le tante cose belle che mi hai mandato or ne ricevo una bellissima e carissima, il foglietto che porta le poche parole a me dirette da Niccolini, da questo colosso che tanto onora, e pel suo carattere, e pel suo genio, la nostra Italia. Sono di quei pochi uomini che mettono [del] buono in cuore, e quando si pensa a loro si desiste dal maledire il mondo e gli uomini. Grazie, mille volte grazie, mio caro Maffei, ché m'hai fatto un regalo quale non potevi maggiore. E perché, se ne avesti l'ispirazione, non sei venuto qui? Io non oso mai invitare nessuno perché la mia casa è veramente troppo brutta, ed ora fatta peggiore dal sottosopra in cui la misero i muratori; ma quando qualche amico ha il coraggio di venirmi a vedere, io ne sono felicissimo. Quello dunque che non facesti ora, lo puoi fare più tardi, o l'anno venturo, quando sarò sbarazzato dai muratori, e potrò offrirti se non una stanza degna di te, una stanza almeno conveniente. Mi farà grandissimo piacere ricevere altre cose tue, che saranno, come sempre, bellissime. Felice te che senti ancora il bisogno di produrre. È un bene per te e per la nostra letteratura. Addio; vogliami bene"⁽³⁷⁾.

33) Filippo Filippi, critico musicale.

34) F. ABBIATI, cit., II, p. 577.

35) Niccolini, ormai vecchio e malato, si è da tempo appartato dagli studi e vive isolato e spesso immerso in una cupa malinconia, da cui non lo scuotono neppure i successi decretati alle rappresentazioni delle sue tragedie, ora più che mai attuali, in quanto al centro del pensiero niccoliniano c'è la polemica contro il papato, la cui presenza in Italia viene considerata il maggior ostacolo all'unità

nazionale. Maffei, che trascorre lunghi periodi in Toscana, è molto vicino in questi anni al letterato.

36) Il foglietto sul quale Niccolini, invitato da Maffei, ha tracciato le seguenti parole rivolte a Verdi: *Per l'amor ch'ei porta all'Italia, e per la gloria che le accresce*, seguite dalla sua firma, è conservato nella Villa di Sant'Agata (cfr. C. GATTI, cit., p. 381).

37) C. GATTI, cit., pp. 381–382.

Il musicista s'allontana malvolentieri in questo periodo da Sant'Agata. Ama la tranquillità della campagna, i suoi silenzi; ora poi che ai lavori agricoli, che segue con passione da contadino, si sono aggiunti quelli di ristrutturazione della casa, da dirigere personalmente, non resta tempo per nient'altro, e men che mai per scrivere musica.

Dopo *Un ballo in maschera* non ha più pensato ad altre opere e non vuole pensarci. L'intenzione, espressa tante volte, di chiudere la propria carriera per sentirsi finalmente libero dalla pressante necessità di rispettare i tempi di sempre nuovi contratti, sembra ora divenuta un fermo proposito, di cui non fa mistero. Se si guarda alle spalle, si vede precipitare addosso tutte le fatiche, le ansie, le contrarietà di anni troppo densi di impegni. Sono stati davvero, dal *Nabucco* in poi, "sedici anni di galera!" come ha scritto a Clara Maffei⁽³⁸⁾.

Verdi dunque appare volersi finalmente godere, in tranquillità, l'agiatezza conquistata, dedicandosi soltanto alle cose che più gli aggradano; nella terra natia, accanto a una compagna fidata, che da poco è divenuta sua moglie⁽³⁹⁾, invitando a fargli visita, di tanto in tanto, gli amici più cari. Eppure sente spesso serpeggiare in sé una malinconia sottile, una quasi inconfessata insoddisfazione. "Felice te che senti ancora il bisogno di produrre", ha scritto ad Andrea Maffei, con un filo di sotterraneo rimpianto. Il fatto

è che ambedue, musicista e poeta, non ignorano che sta facendosi ogni giorno più alta la voce di una nuova generazione di intellettuali che si sentono antesignani di un'arte completamente nuova e che rifiutano in blocco, sia in musica che in letteratura, quanto è stato prodotto fino ad allora e costituisce il patrimonio artistico nazionale⁽⁴⁰⁾. Il musicista, ben conscio di quanto di nuovo sia riuscito in realtà a realizzare, pur senza il bisogno di scardinare l'esistente né di rifarsi a elaborazioni tecniche o a teorizzazioni estetiche, ostenta indifferenza, oppure reagisce con fastidio alle idee dei "novatori". Ma talvolta lo assale, nelle lunghe giornate solitarie di Sant'Agata, la palpabile sensazione che la giovinezza è davvero finita. Sarebbe dunque egli ormai un sorpassato?

Ma la sua carriera è tutt'altro che conclusa. Quando infatti, all'inizio del 1861, riceve da Pietroburgo l'offerta di scrivere un'opera per quel Teatro Imperiale, egli si lascia convincere dalla Strepponi ad accettare. Propone dapprima come soggetto il *Ruy Blas* di Victor Hugo, vecchio progetto più volte accarezzato; poi, di fronte a difficoltà legate alla censura, decide – dopo aver "scartabellato tanti e tanti drammi" senza trovarne uno che gli sembri adatto – di far scrivere a Piave un libretto tratto dal dramma *Don Alvaro o La Fuerza del sino* dello spagnolo Angel Pérez de Saavedra. Sul principio dell'estate, dopo l'arrivo a Sant'Agata del librettista, espressamente invitato, inizia

38) La notissima lettera scritta da Verdi a Clara Maffei da Sant'Agata il 12 maggio 1858 esprime efficacemente lo stato d'animo del musicista in questo periodo di stasi creativa: «(...) questa profonda quiete mi è sempre più cara. È impossibile trovare località più brutta di questa, ma d'altra parte è impossibile che io trovi per me ove vivere con maggior libertà: poi questo silenzio che lascia tempo a pensare (...). Dal Nabucco in poi non ho avuto, si può dire, un'ora di quiete. Sedici anni di galera!».

39) Verdi e Giuseppina Strepponi si sono sposati, nel più assoluto riserbo, a Collonges-sous-Salève, in Savoia, nell'agosto 1859.

40) Maffei, che si sente sempre più spesso accomunato, per la sua formazione, con i rappresentanti di un classicismo ormai obsoleto, soltanto perché rispetto ai grandi predecessori e perché convinto che «la semplicità, la verità, la precisione» debbano essere, sia nel tradurre che nel comporre originalmente, una regola costante (come afferma nella premessa alla edizione dei suoi *Versi editi ed inediti*), cerca di trasmettere la sua posizione di mediazione tra le opposte tendenze a tutti gli aspiranti letterati che a lui si rivolgono per consigli. Così

scrive, nel 1858, a un giovane che gli ha inviato una copia di sue composizioni poetiche richiedendogli un giudizio: «Le immagini vaporose, indefinite, trascendentali dei novatori mi sono inimici, e non possono entrare nelle celle del mio cervello. A me bastano gli affetti dell'uomo e l'aspetto variatissimo della natura. – E non creda che io rifiuti la scuola romantica: se ciò fosse non mi sarei così a lungo occupato nel tradurre Schiller, Moore, Byron, Milton; è la falsa che rifiuto, aperta da qualche vivente che, per sciagura dei giovani ha grande intelletto, e per ciò li travia. Parlo del Prati e dei suoi seguaci, quantunque il primo imiti il Manzoni – padre incorrotto di corrotti figli – (...)» (lettera da Firenze del 26 aprile 1858, a Carlo Pannettoni. Autografo in Biblioteca centrale del Risorgimento, Roma). Sono principi, questi della semplicità e verità in arte, che Maffei ribadirà fino ai suoi ultimi giorni. E sono esattamente gli stessi sostenuti da Verdi, che ad esempio in una lettera a Clara Maffei del 1884 scriverà: «(...) l'arte che manca di naturalezza e semplicità non è Arte! L'ispirazione sta necessariamente nel semplice!» (A. LUZIO – G. CESARI, *I Copialettere ecc.*, cit., p. 326).

il lavoro sul nuovo melodramma, *La Forza del destino*.

Già si è detto, parlando delle opere di Verdi tratte da Schiller, che, nel terzo atto della *Forza del destino*, l'intera predica di Fra' Melitone e tutta l'ambientazione del campo militare sono tratte dalla versione di Maffei del *Wallenstein* schilleriano⁽⁴¹⁾. Ritorniamo qui a chiarire le ragioni di tale inserimento. È successo che, nonostante il prolungato soggiorno di Piave a Busseto e ad onta dei successivi, serrati suggerimenti epistolari del musicista, Verdi non è per nulla soddisfatto: "Per l'amor di Dio, mio caro Piave, pensiamoci bene" – scrive al librettista il 5 agosto. – "Così non si va avanti ed è impossibile cavarsela con questo dramma, assolutamente". Nella stessa lettera, alcuni capoversi prima, il musicista ha rivolto a Piave una domanda che è quasi un'invocazione: "Dove sta Maffei?"⁽⁴²⁾. Sembra voler ripetersi, a distanza di anni, ciò che più volte era avvenuto in passato; quando il "pronto soccorso" dell'amico letterato era valso a togliere lui e Piave dagli inciampi di una versificazione zoppicante, di una struttura drammatica senza nerbo.

Finisce che è il musicista stesso, una volta assicuratosi che Maffei "sta" in quel momento a Riva del Garda, a scrivergli, facendo cenno alle difficoltà che lui e Piave stanno incontrando e chiedendogli di poter utilizzare, per animare la struttura drammatica del terzo atto, la sua traduzione del *Wallenstein Lager* di Schiller. L'episodio del *Campo di Wallenstein* infatti, organizzato in una serie di quadri vivaci e pittoreschi, dove il comico si mescola al tragico, l'ha affascinato, per la sua efficacia drammaturgica, fin da quando ha scorso per la prima volta, nel 1845, le pagine della tragedia schilleriana appena pubblicata dall'amico traduttore; tanto è vero che nel 1849 ne ha già proposto l'utilizzazione al librettista Cammarano⁽⁴³⁾.

Maffei si affretta a rispondere all'amico, autorizzandolo non solo a servirsi della versione ma offrendo anche, se necessario, il suo aiuto a Piave per il libretto:

"Caro Verdi, la tentazione che tu chiami diabolica ed io divina m'ha doppiamente rallegrato; sì per la bella nuova che ti disponi a scrivere un'altra opera, sì per la cara lettera che me l'accompagna. Hai scelto per tema la *forza del destino*. Di questo dramma ho qualche lontana reminiscenza. Due fratelli, se non erro, ed una sorella travolti in terribili casi e la sorella parmi finire in una spelonca presso un convento. Ma non posso raccapezzare l'andamento e l'insieme del dramma fuorché in confuso. Il tuo fino accorgimento avrà fatto una scelta eccellentissima per l'effetto drammatico e musicale, non ne dubito, e il nostro Piave da te diretto saprà pienamente appagarti.

Conosci il Demetrio o il *fulso Demetrio* di Schiller? È una magnifica tela di tragedia in parte anche verseggiata, ma non compiuta per la morte del sommo tragico; argomento adattato alle scene di Pietroburgo, perché tocca un gran fatto di quella casa imperiale. Se nel *Wallenstein* trovi qualche verso che possa entrare nel melodramma usane come cosa tua; né v'era bisogno che me lo chiedessi.

Ho passato un mese a Recoaro per mettere un cencio alla mia salute ed ai primi di settembre andrò in Toscana, non tanto per la esposizione⁽⁴⁴⁾ quanto per abbracciare un'ultima volta il nostro grande poeta, la cui vita si sta spegnendo⁽⁴⁵⁾. Quanto sarei lieto che tu pure visitassi in quel tempo Firenze!

Ho vergogna di parlarti de' miei studi. Vecchio come sono dovrei capire la fatuità della metromania. Ma non so far altro, e la noja è per me la morte dell'anima. Ti dirò dunque che ho voltato in versi italiani il *Sardanapalo*, il *Marin Faliero* e i due *Foscari* di Byron ed ho scritto qualche lirica di soggetto contemporaneo; se non che gli avvenimenti sono più grandi d'ogni grande poesia, figurati poi della mia piccina piccina!

Finisco col dire a Piave che se mi credesse buono a storpiargli qualche verso non mi risparmi. A volte quattr'occhi veggono più di due. Insomma e tu e Piave gioatevi, se lo credete, d'un vecchio amico, e gli farete cosa graditissima.

Chi sa che nell'andata a Firenze o nel ritorno non venga a buscare alla tua villa?

41) Cfr. p. 93 e relative note.

42) F. ABBIATI, cit., II, pp. 646–647.

43) Cfr. nota 21, p. 93.

44) Il 15 settembre si apre a Firenze, inaugurata da re Vittorio Emanuele, la

prima Esposizione nazionale, deliberata, nel giugno 1860, dal primo Parlamento italiano.

45) Maffei allude a Giovan Battista Niccolini che infatti si spegnerà, settantanovenne, entro l'anno.

Addio, caro Verdi, e ti ringrazio dell'affetto che mi conservi. Tu già sai che è una consolazione della mia vita⁽⁴⁶⁾.

La partenza di Verdi per Pietroburgo, prevista inizialmente per il primo ottobre, viene posticipata di quasi due mesi perché, a quella data, il musicista ha appena iniziato la composizione dell'opera. Giunto comunque nella città in dicembre, via Parigi, egli si trova di fronte a un ostacolo del tutto imprevisto: a prove iniziate il primo soprano si dimostra assolutamente non all'altezza, ma non è possibile alcuna sostituzione e Verdi chiede lo scioglimento del contratto. Si arriva tuttavia a una transazione che prevede l'andata in scena dell'opera nella stagione successiva, con una nuova compagnia di canto. La prima rappresentazione della *Forza del destino* avviene dunque, con pieno successo, solo il 10 novembre 1862.

Conclusa l'avventura russa Verdi e la moglie, dopo una sosta a Parigi, si recano a Madrid, dove il musicista è stato invitato a mettere in scena il suo nuovo lavoro; in seguito visitano l'Andalusia poi sono di nuovo a Parigi, dove si fermano parecchi mesi. Il rientro a Sant'Agata avviene soltanto nell'estate 1863.

Proprio negli stessi giorni a Milano esce alle stampe, presso Ricordi, il dramma *Struensee* di Michael Beer, tradotto per le scene italiane da Andrea Maffei. Michael Beer⁽⁴⁷⁾ è fratello del celebre compositore Meyerbeer (Jakob Beer), il maggior rappresentante del *grand-opéra*, il quale ha chiesto personalmente a Maffei la versione dell'opera del fratello, morto a poco più di trent'anni nel 1833⁽⁴⁸⁾. La musica che precede, accompagna e chiude l'azione del dramma è appunto



Il Campo di Wallenstein. In: Teatro di Federico Schiller. Tradotto da Andrea Maffei e illustrato con molte incisioni. Successori Le Monnier, Firenze, 1881-83.

di Meyerbeer cui Maffei, come a “creatore d'immortali armonie”, dedica il volume⁽⁴⁹⁾.

46) Lettera del 24 agosto 1861, già parzialmente citata a p. 93. Riportata in: F. ABBIATI, cit., II, p. 656, con qualche lacuna ed alcune varianti.

47) Michael Beer (Berlino 1800–Monaco 1833), autore di tragedie (*Paria*, 1823; *Struensee*, 1827, ecc.) e di alcune commedie.

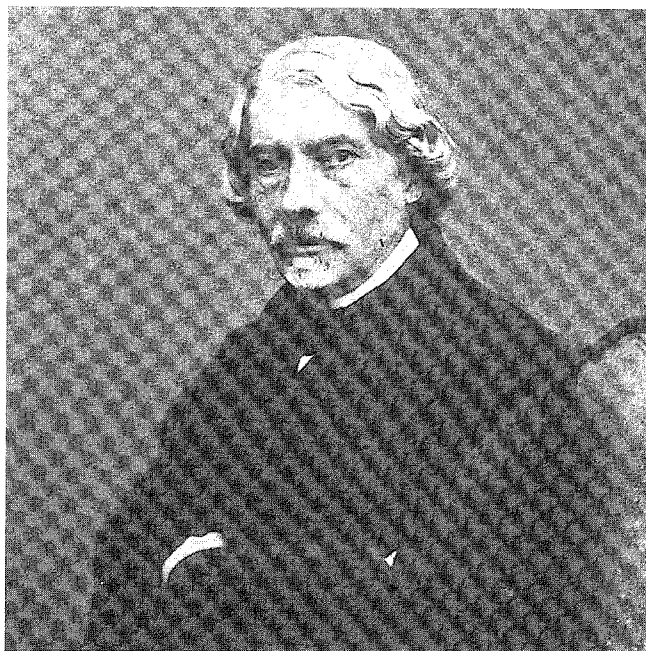
48) Dedicando a Giacomo Zanella una successiva edizione del dramma *Struensee*, contenuta nel volume *Tragici Tedeschi* (Successori Le Monnier, Firenze, 1877), Maffei scriverà: «(...) ho posto l'illustre tuo nome ad una tragedia di Michele Beer, che tu forse non conosci: la ho tradotta a preghiera del celebre Maestro Meyerbeer, di cui l'autore era fratello, e morì giovane; e se t'invoglia saperne di più leggi la bella prefazione di Eugenio Checchi» (lettera da Firenze del 6 aprile 1877 in *Carteggio inedito Maffei-Zanella*, cit., p. 168).

49) *Struensee*, tragedia in cinque Atti di Michele Beer. Tradotta per le scene italiane da Andrea Maffei, Regio Stabilimento Nazionale Tito di Gio. Ricordi, Milano (1863). Scrive Maffei a Tito Ricordi: «(...) faccia tenere al celebre Maestro gli esemplari ch'Ella crede dell'opera a lui dedicata (...). Lodo pure il suo pensiero di farne presente a qualche giornale accreditato, ed anzitutto poi all'illustre cav. Mazzuccato. Insomma Ella disponga come stima opportuno. Il maestro Romani [Pietro Romani, direttore delle opere alla Pergola di Firenze], a cui ne ho parlato, avrebbe desiderato di vederne l'esecuzione e l'effetto sul Teatro della Pergola, prima però sarebbe a tentarsi sui teatri milanesi (...)» (lettera da Rimini del 21 luglio 1863, autografo in Archivio Ricordi, Milano).

Tra le rappresentazioni dello *Struensee* ricordiamo quella della compagnia di Ernesto Rossi al Teatro della Canobbiana di Torino, nella primavera 1865, dove la tragedia “piacque assai e fu per ben tre sere replicata ancorché spoglia affatto della bella musica del defunto Meyerbeer⁽⁵⁰⁾, come scrive il Rossi a Maffei⁽⁵¹⁾.

Quasi vent'anni dopo, ancora a Torino, sarà invece proprio la musica del maestro tedesco premessa al dramma a suscitare l'interesse di Verdi, come riferisce Giuseppe Depanis nei suoi *Ricordi*: “(...) fra tutti lietissima la presenza di Giuseppe Verdi al sesto concerto del 22 giugno [1884] dell'orchestra torinese. Nessuno aveva avuto sentore della cosa. Franco Faccio [direttore dell'orchestra], che con Verdi era in ottimi rapporti, ne ignorava perfino l'arrivo a Torino. Il maestro acquistò due biglietti al botteghino e prese posto tranquillamente colla sua signora. In sulle prime passò inosservato sebbene il medaglione che campeggiava sopra l'orchestra ne mettesse a grave rischio l'incognito. (...)”⁽⁵²⁾. Questa presenza eccezionale, del tutto inattesa, si spiega col fatto che il programma della serata prevede, tra l'altro, l'ouverture di Meyerbeer per la tragedia *Struensee* e il *Mazeppa* di Liszt. Verdi, trovandosi a Torino, non ha resistito alla tentazione di assistere a una serata in cui si eseguono due pezzi che sono strettamente legati all'attività di traduttore dell'amico Maffei: lo *Struensee*, appunto, ma anche il *Mazeppa*, che è l'ultima versione di Byron pubblicata da Maffei⁽⁵³⁾ il quale, come di consuetudine, gliene ha subito inviato in dono un esemplare.

La versione dello *Struensee* testimonia una volta di più come in Maffei l'interesse per la letteratura continui a essere legato a quello per le altre arti. An-



Ritratto fotografico di Andrea Maffei (1864). Stab. Fotografico di E. Maza, Milano.

che più significativo in tal senso sarà lo splendido volume che ancora l'editore Ricordi pubblicherà alla fine del 1873, in cui alla versione delle *Odi* di Anacreonte è previsto facciano da cornice pregevoli incisioni e brani musicali attuando l'ideale, da sempre vivo nel traduttore, di osmosi fra “le tre arti sorelle”.⁽⁵⁴⁾

Anche a Riva del Garda, dove il letterato trascorre, nonostante i frequenti soggiorni in altre città, buona parte dell'anno, la poliedricità culturale di Maffei opera, come si è detto, in modo indubbiamente incisivo. E tra le rilevanti iniziative locali messe in moto dalla sua presenza non poche hanno al centro l'interesse per la musica. Mentre per tutta la prima metà del secolo l'interesse musicale era rimasto, nella pic-

50) Jakob Meyerbeer è morto a Parigi il 2 maggio 1864.

51) Lettera del 15 aprile 1865, autografo in Biblioteca comunale di Trento.

52) G. DEPANIS, *Verdi a Torino ecc.*, riportato in M. CONATI (a cura di), *Interviste e incontri con Verdi*, cit., p. 239.

53) G. BYRON, *Mazeppa*, traduzione di Andrea Maffei, Hoepli, Milano, 1883.

54) ANACREONTE, *Odi*. Tradotte da Andrea Maffei, Ricordi, Milano [1873]. Sulla versione di Maffei cfr. quanto detto alla nota 1, p. 98. Si veda anche la mia

scheda alle pp. 72-74 di *L'Ottocento di Andrea Maffei*, cit., in cui appaiono passi dell'interessante carteggio intercorso, dal 1871 al 1874, tra Maffei e Giulio Ricordi, relativo all'edizione del volume. Ricordiamo qui che una delle odi, *Ad una rondine*, è musicata da Franco Faccio, il giovane talento musicale che, assieme ad Arrigo Boito, sta –dopo l'iniziale battaglia antiverdiana– facendo breccia nell'interesse di Verdi e diverrà, come direttore d'orchestra, suo valido collaboratore.

cola città lacustre, circoscritto ad una fruizione in ambito aristocratico, ora, anche grazie al notevole intervento programmatico ed economico svolto dal Municipio, la vita musicale assume una fisionomia e una consistenza del tutto nuove. Infatti Vincenzo de Lutti, sia nel suo ruolo di consigliere comunale prima e di podestà poi, sia come rappresentante di spicco del partito liberale, incentiva gli stanziamenti a favore di una fruizione sociale della pratica musicale. A lui è dovuta la nascita della Società Filarmonica e più tardi del “Club musicale di Riva”, creato con lo scopo di offrire “geniali trattenimenti di musica e di promuovere l’istruzione pubblica musicale”⁽⁵⁵⁾. Nel 1858 è giunto a Riva il compositore comasco Giosuè De Gregori che, assunto dal Municipio con l’incarico di riorganizzare le attività musicali cittadine, svolgerà un ruolo di primo piano nello sviluppo di questo settore della vita sociale⁽⁵⁶⁾, dirigendo anche più volte le stagioni d’opera proposte nel nuovissimo, elegante teatro che la città può vantare. Già nel 1857 infatti, auspice ancora Vincenzo de Lutti, era nata la Società del Teatro, col progetto di dotare Riva di una sala teatrale: il Teatro Sociale di Riva, “un gioiello, con dipinti pregevoli del pittore milanese Sacco”⁽⁵⁷⁾, costruito su progetto del noto architetto vicentino Antonio Negrin Caregaro, proposto anch’egli da Maffei⁽⁵⁸⁾, viene inaugurato il 24 aprile 1865. Ed è molto significativo che siano *I due Foscari* di Verdi ad essere scelti per questa tanto attesa inaugurazione ufficiale.

55) A. CARLINI, *Istituzioni musicali a Riva del Garda nel 19° secolo*, Biblioteca Civica, Riva del Garda, 1988, p. 14.

56) *Giosuè De Gregori* (1829–1916), allievo di Lauro Rossi, allora direttore del regio Conservatorio di Milano, ha già composto due melodrammi (rimasti inediti), *L'avventuriero di Castiglia* e *Carlo di Borgogna*, ed una *Messa*. A Riva del Garda svolge «l’attività di organista, direttore di banda, direttore d’orchestra, maestro concertatore all’opera, compositore, didatta, (...) proponendosi in una parola come la persona più significativa della vita musicale cittadina per la seconda metà dell’Ottocento» (M. FRANCESCHINI, *Giosuè De Gregori: un musicista di provincia*, in: AA.VV., *Dentro la Musica ecc.*, cit., p. 40). Il De Gregori avrà anche amichevoli rapporti con Arrigo Boito, testimoniati dal carteggio intercorso tra i due musicisti.

57) C. BERTANZA, *Effemeridi rivane*, Miori, Riva del Garda, 1927, p. 105.

58) L’architetto Caregaro Negrin si occupa in questi anni anche della ristrutturazione e dell’ampliamento delle ville dei de Lutti. «Indubbia è l’in-

Per una singolare coincidenza proprio nello stesso periodo in cui a Riva del Garda, con *I due Foscari*, inizia l’attività del nuovo Teatro Sociale, a Busseto sta per essere inaugurato un Teatro municipale, costruito trasformando un’ala dell’antica Rocca. I bussetani intendono intitolarlo a Verdi e, confidando forse sul suo appoggio, vorrebbero ch’egli persuadesse cantanti di grido a prender parte all’inaugurazione solenne. Speranze ed aspettative del tutto infondate perché anzi ne nasce una clamorosa lite del musicista con Busseto, documentata minuziosamente da Giuseppina Strepponi nei suoi personali copialettere⁽⁵⁹⁾.

In realtà, al di là della costante suscettibilità di Verdi nei confronti della grettezza pettegola dei suoi concittadini, che tra l’altro non hanno mai accettato di buon grado la presenza tra loro della Strepponi, prima sua compagna ed ora sua moglie, egli ha ben altro a cui pensare.

Dopo il complesso rifacimento del *Macbeth*⁽⁶⁰⁾, una delle opere a cui è indubbiamente più legato per l’impegno profusovi più di diciassette anni prima nel tentare di realizzare compiutamente “la fusione della musica con il dramma” (da non molto, tra l’altro, si è trovato tra le mani il volume della versione di Maffei, pubblicata da Le Monnier)⁽⁶¹⁾, il musicista ha ora in mente un’opera nuova di grande impegno. Dopo essere tornato a lasciarsi tentare dal *Re Lear*, ha deciso di porre in musica un altro soggetto che lo affascina da tanti anni: il *Don Carlos*. Ovvero quel *Don Carlo*

fluenza di Maffei su tutta la vicenda relativa alla ristrutturazione ed agli arredi delle ville, sia di Campo che di S. Alessandro, a partire dall’indicazione (o dall’invito) dell’architetto Antonio Caregaro Negrin, conosciuto probabilmente tramite il poeta Jacopo Cabianna, amico e committente di Negrin» (C. ORADINI, *Ambiti della cultura romantica in Trentino*, in: AA.VV., *L’Ottocento di Andrea Maffei*, cit., p. 246). Sul Negrin vedasi B. RICATTI, *Antonio Caregaro Negrin. Un architetto vicentino tra eclettismo e liberty*, Padova, 1980. Sulle ville della famiglia Lutti cfr. B. Passamani, *Le ville de Lutti di Riva e Campo*, in *Ville del Trentino*, Monauni, Trento, 1965, pp. 233-245.

59) Cfr. F. WALKER, cit., p. 306 ss.

60) Il *Macbeth* revisionato viene rappresentato il 21 aprile 1865 al Théâtre Lyrique di Parigi.

61) *Macbeth*, tragedia di Guglielmo Shakspeare. *Turandot*, fola tragicomica di Carlo Gozzi. Imitate da Federico Schiller e tradotte dal cav. Andrea Maffei, Le Monnier, Firenze, 1863.



Don Carlo infante di Spagna, tragedia di F. Schiller. Traduzione di Andrea Maffei. Pirola, Milano, 1842. La tavola è incisa su disegno di Francesco Hayez.

Infante di Spagna, poema drammatico di Federico Schiller, che fa bella mostra di sé negli scaffali della sua biblioteca tra le versioni schilleriane del vecchio amico Andrea Maffei. Il quale, all'impresa di dar veste italiana a una tragedia in cui si manifestava tanta "sapienza poetica" e una così grande "verità e conoscenza dell'uomo"⁽⁶²⁾, si era dedicato con particolare, prolungato impegno. Lo stesso impegno che porterà Verdi a fare dell'opera in preparazione uno dei punti più alti del suo arco creativo e quello in cui la capacità di scavo psicologico sui personaggi trova la più compiuta maturità.

Le vite di Verdi e di Maffei seguono ormai da molto tempo ognuna la propria strada; ma un filo tenace resta teso tra loro: gran parte delle scelte del musicista, anche a distanza di tanti anni dalla loro intensa e singolare collaborazione, restano legate a quelle mai sbiadite, insostituibili suggestioni che il letterato trentino ha saputo far balenare nella fantasia creatrice dell'allora giovane compositore.

Le testimonianze esistenti sulle relazioni tra i due uomini nei decenni che seguono il '48 sono discontinue, incomplete e soprattutto mai sottoposte ad analisi. Esse fanno solo intuire momenti di forte riavvicinamento e schiudono a tratti sprazzi di luce su reciproche richieste ed offerte di rinnovata collaborazione. Ma questa parte della storia – di cui abbiamo qui fornito soltanto alcuni rapidi squarci – esula da quanto ci si era proposti di esaminare. È tutta da scrivere, e non è escluso che possa essere in grado, anch'essa, di aprire inattese vie di ricerca.

(62) Cfr. Lettera di Maffei ad Antonio Gazzoletti del 21 dicembre 1837, in: E. BROL, *Antonio Gazzoletti ecc.*, cit., p. 7.

Bibliografia

- ABBIATI F., *Giuseppe Verdi*, Ricordi, Milano, 1959, 4 voll.
- AGOSTI G. - CIAPPARELLI P.L., *Hayez "regista" d'opera. La Commissione Artistica dell'Accademia di Brera e gli allestimenti verdiani alla Scala alla metà dell'Ottocento*, in: MAZZOCCA F. (a cura di), *Hayez. Dal mito al bacio*, Marsilio, Venezia, 1998.
- ALBERTI A., *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene (1861-1886)*, Mondadori, Milano, 1931.
- ALFERO G., *L'Ahnfrau di Franz Grillparzer e la tragedia fatalistica*, in: "Rivista d'Italia", 1922.
- ALLEGRI M., *La "Rivista Viennese" (1838-1840): un episodio della cultura tedesca in Italia nel primo Ottocento*, in: "Bollettino della Società Letteraria di Verona", 5/6, 1982.
- ALLEGRI M. (a cura di), *Carteggio Niccolò Tommaseo-Tommaso Gar (1840-1871)*, Temi, Trento, 1987.
- ALLEGRI M., *La letteratura tedesca nell'Italia della Restaurazione*, in: AA.VV., *La cultura tedesca in Italia 1750-1850* (a cura di A.Destro e P.M.Filippi), Biblioteca del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Bologna, Patron, Bologna, 1995.
- ALLODOLI E., *Giovanni Milton e l'Italia*, Prato, 1907.
- APOLLONIO M., *Storia del Teatro italiano*, Sansoni, Firenze, 1954.
- ARRUGA E.L., *Incontri tra poeti e musicisti nell'opera romantica italiana*, in: "Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna", serie Storia del Teatro, vol.I, Società Editrice Vita e Pensiero, Milano, 1968.
- BAKER E., *Lettere di Giuseppe Verdi a Francesco Maria Piave 1843-1865*, in: "Studi Verdiani", 4, Parma, 1986-1987.
- BALDACCI L., *Poeti minori dell'800* (a cura di L.Baldacci e G.Innamorati), Ricciardi, Milano-Napoli, 1958-1963.
- BALDACCI L., *Tutti i libretti di Verdi*, Garzanti, Milano, 1975.
- BALDACCI L., *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Rizzoli, Milano, 1997.
- BALDINI G., *Abitare la battaglia*, Garzanti, Milano, 1970.
- BALLOLA G., *Il primo Verdi*, in: *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, diretta da A.Basso, UTET, Torino, 1996, vol.II.
- BARBIERA R., *Figure e figurine del secolo XIX*, Treves, Milano, 1899.
- BARBIERA R., *Il salotto della contessa Maffei e Camillo Cavour*, VI ed., Baldini-Castoldi, Milano, 1901.
- BARBIERÀ R., *Passioni del Risorgimento*, Treves, Milano, 1903.
- BARBIERA R., *Grandi e piccole memorie*, Successori Le Monnier, Firenze, 1910.
- BARBIERA R., *Un poeta dello Spielberg: Giunio Bazzoni*, in: *Figure e figurine del secolo XIX* (edizione nuova e riveduta), Treves, Milano, 1921.
- BARBLAN G., *L'opera di Verdi e il dramma romantico*, in: "Rivista Musicale Italiana", 1941.
- BARBLAN G., *Storia di una cantata non scritta*, in: "La Scala", 39, Milano, 1953.
- BARBLAN G., *Beethoven in Lombardia nell'Ottocento*, in: "Nuova Rivista Musicale Italiana", ERI, Roma, 1972.
- BARTOCCINI F.-VERDINI S., *Sui Congressi degli Scienziati*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1952.
- BASEVI A., *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Tip.Tofani, Firenze, 1859.
- BELGIOJOSO C., *Studi intorno alla storia della Lombardia negli ultimi trent'anni e delle ragioni del difetto di energia dei lombardi*, Parigi, 1847.
- BELLAIGUE C., *Verdi*, Laurens, Parigi, 1912.
- BENVENUTI E., *Andrea Maffei alla luce delle sue lettere*, in: "Archivio Trentino", IV, 1907.
- BENVENUTI E., *Lettere inedite di Andrea Maffei riguardanti la sua traduzione del Faust*, in: "Rivista mensile di Letteratura tedesca", I, 4, Firenze, 1907.
- BENVENUTI E., *Memorie originali: trentini e toscani nel secolo XIX*, in: "Tridentum", X, 5, 1907.
- BENVENUTI E., *Andrea Maffei poeta originale e traduttore*, in: "Pro Cultura", II, Trento, 1911.
- BENVENUTI E., *Epistolari trentini durante il risorgimento nazionale*, Trento, 1912.
- BERENGO M., *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Einaudi, Torino, 1980.
- BERMANI B., *Schizzi sulla vita e sulle opere del maestro Giuseppe Verdi*, estratto della "Gazzetta Musicale di Milano", Ricordi, Milano, 1846.
- BERTANZA C., *Effemeridi rivane*, Miori, Riva del Garda, 1927.
- BIANCHINI G., *Luigi Carrer fra lettere ed amici*, Drucker, Verona-Padova, 1900.
- BITANTE M., *Die Jungfrau von Orléans di Schiller e la Giovanna d'Arco di Verdi*, tesi di laurea, Università di Verona, Facoltà di Lettere e Letterature straniere, anno accad. 1991-92.
- BIZZOCCHI R., *La "Biblioteca Italiana" e la cultura della Restaurazione (1816-1825)*, Angeli, Milano, 1979.

- BOITO C., *L'ultimo dei pittori romantici*, in: "Nuova Antologia", XXXVI, 1891.
- BONAVENTURA A., *La vita musicale in Toscana nel secolo XIX*, in: *La Toscana alla fine del Granducato*, Barbera, Firenze, 1909.
- BORRELLI L., *Carteggio Andrea Maffei. Nuove acquisizioni della Biblioteca Comunale di Trento*, in: "Studi Trentini di Scienze Storiche", LXXVII, 4, 1998.
- BRANCA ROMANI E., *Felice Romani e i più reputati maestri di musica del suo tempo*. Cenni biografici e aneddotici raccolti e pubblicati da sua moglie Emilia Branca, Loescher, Torino, 1882.
- BROL E., *Antonio Gazzoletti e Andrea Maffei. Carteggio inedito (1837-1865)*, in: "Atti dell'Accademia degli Agiati", serie IV, vol.XII, Tomasi, Rovereto, 1935.
- BROL E., *Lettere di Antonio Gazzoletti ad Andrea Maffei*, Ed. Libreria, Trieste, 1937.
- BROL E., *Due trentini decorati della medaglia commemorativa delle cinque giornate di Milano (Michele de Francisci, Andrea Maffei)*, in: "Studi Trentini di Scienze Storiche", XXVII, 1, Trento, 1948.
- BROL E., *Paride Zaiotti e Trieste*, in: "Studi Trentini di Scienze Storiche", XXXII, 2-3, Trento, 1953.
- BUDDEN J., *Le opere di Verdi*, EDT/Musica, Torino, 1985, 3 voll.
- BUSTICO G., *Giornali e giornalisti del Risorgimento*, Milano, 1924.
- CAGLI B., *"Questo povero poeta esordiente". Piave a Roma, un carteggio con Ferretti, la genesi di "Ernani"*, in: "Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani", 10, Parma, 1987.
- CALLIARI G., *Il fondo musicale "de Lutti"*, in: AA.VV., *Dentro la musica...Itinerari alla scoperta del Fondo "Silvio Pozzini" della Biblioteca Civica di Riva del Garda*, Comune e Biblioteca di Riva del Garda, 1993.
- CANTU' C., *Monti e l'età che fu sua*, Treves, Milano, 1879.
- CAPPONI G., *Lettere di Gino Capponi e di altri a lui*, a cura di A.Carraresi, Le Monnier, Firenze, 1882-1887.
- CARCANO G., *Lettere di Giulio Carcano alla famiglia e agli amici (1827-1884)*, Hoepli, Milano, 1887.
- CARCANO G., *Memorie di grandi e d'amici*, in: *Opere complete*, Cogliati, Milano, 1892-1896.
- CARCANO G., *Epistolario, coll'aggiunta di lettere inedite*, Milano, 1896.
- CARLINI A., *Ottocento musicale nel trentino*, Alcione, Trento, 1985.
- CARLINI A., *Istituzioni musicali a Riva del Garda nel 19° secolo*, Biblioteca civica, Riva del Garda, 1988.
- CARMASSI C., *La letteratura tedesca nei periodici letterari italiani del primo Ottocento (1800-1847)*, Pisa, 1984.
- CASSI ROMELLI A., *Libretti e librettisti*, Ceschina, 1973.
- CATTANEO C., *Scritti critici*, a cura di M.Fubini, Bertani, Firenze, 1954.
- CECCHI P., *"Per rendere il soggetto musicabile": il percorso fonte-libretto-partitura in Maria Stuarda e in Marino Faliero*, in: AA.VV., *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti*, "Atti del Convegno Internazionale di Studio", Bergamo, 1993.
- CECCUTI C., *Un editore del Risorgimento. Felice Le Monnier*, Le Monnier, Firenze, 1974.
- CELLA F., *I librettisti verdiani: Solera, Piave, Maffei, Somma*, in: *Storia dell'Opera*, vol.III, UTET, Torino, 1977.
- CETTI MARINONI B., *Andrea Maffei traduttore di Schiller*, in: "Annali dell'Istituto di lingue e letterature germaniche", Università di Parma, 4, 1976.
- CETTI MARINONI B., *Andrea Maffei germanista e operatore culturale*, in: AA.VV., *Il Lombardo-Veneto: 1814-1859. Storia e cultura*, Campanotto, Pasian di Prato (Udine), 1996.
- CHECCHI E., *Andrea Maffei*, in: *Fanfulla della Domenica*, 6 dic.1885.
- CHECCHI E., *Giuseppe Verdi: il genio e le opere*, Barbera, Firenze, 1887.
- CHECCHI E., *Ricordi delle Giudicarie*, Strenna di "Natale Trentino", Zippel, Trento, 1898.
- CHECCHI E., *Rossini*, Firenze, 1898.
- CHECCHI E., *Librettisti e libretti di Giuseppe Verdi*, in: "Nuova Antologia", ott.1913.
- CHECCHI L.E., *Andrea Maffei ed Eugenio Checchi* (dattiloscritto), 52 pp., 1983, Museo Civico di Riva del Garda.
- CHEGAIA., *Seduzione scenica e ragione drammatica: Verdi e il "Macbeth" fiorentino del 1847*, in: "Studi Verdiani", 11, Parma, 1996.
- CHIMINELLI P., *Un innamorato della Bibbia: Giulio Carcano*, in: "L'Italia", 21 gennaio 1942.
- CHINI M., *Le teorie dei romantici intorno al poema epico e i "Lombardi" di Tommaso Grossi*, Lanciano, 1920.
- CISOTTI V., *Schiller e il melodramma di Verdi*, La Nuova Italia, Firenze, 1975.
- Cittadini che conseguirono la medaglia commemorativa delle Cinque Giornate di Milano del marzo 1848*, Ricordi, Milano, 1885.
- CLERICI E., *Giovita Scalvini*, Libreria Editrice Milanese, Milano, 1912.
- CONATI M., *Una lettera sconosciuta di Verdi a Francesco Maria Piave*, in: "L'Opera", Milano, ott.dic.1966.

- CONATI M., *"Giovanna d'Arco" di Giuseppe Verdi*, in: "Gazzetta di Parma", 21 febbraio 1968.
- CONATI M., *L'Oberto, Conte di San Bonifacio in due recensioni straniere poco note e in una lettera inedita di Verdi*, in: "Atti del I Congresso Internazionale di Studi Verdiani", Parma, 1969.
- CONATI M., *Saggio di critiche e cronache verdiane dalla "Allgemeine musikalische Zeitung" di Lipsia (1840-48)*, in: *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Einaudi, Torino, 1977.
- CONATI M., (a cura di), *Interviste e incontri con Verdi*, Il Formichiere, Milano, 1980.
- CONATI M., *Aspetti della messinscena del "Macbeth" di Verdi*, in: "Nuova Rivista Musicale Italiana", 3, 1981.
- CONATI M., *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Il Saggiatore, Milano, 1983.
- CORSINI U., *L'anno milleottocentoquarantotto*, in: *Il Trentino nel secolo decimonono*, "Collana del Museo Trentino del Risorgimento", Manfrini, Rovereto, 1963.
- CROCE B., *Cultura germanica in Italia nell'età del Risorgimento*, in: *Uomini e cose della vecchia Italia*, Laterza, Bari, 1927.
- CROCE B., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, voll.III e V, Laterza, Bari, 1957.
- D'AMICO S., *Storia del Teatro drammatico*, Garzanti, Milano, 1960.
- DEGRADA F., *Lettura del Macbeth di Verdi*, in: "Studi Musicali", VI, Olschki, Firenze, 1977.
- DEGRADA F., *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, Discanto, Fiesole, 1979.
- DEGRADA F., *Observations on the Genesis of Verdi's Macbeth*, in: *Verdi's Macbeth. A Sourcebook*, by D.Rosen and A.Porter, Cambridge University Press, 1984.
- DE GUBERNATIS A., *Andrea Maffei*, in: *Ricordi biografici*, Le Monnier, Firenze, 1872.
- DELLA PERUTA F., *Le Cinque giornate*, in: *Milano dalla Restaurazione alle Cinque giornate*, catalogo della Mostra, Skira, Milano, 1998.
- DELLA PERUTA F.- MAZZOCCA F. (a cura di), *Milano dalla Restaurazione alle Cinque giornate*, catalogo della Mostra, Skira, Milano, 1998.
- DELLA SETA F., *I Lombardi alla prima Crociata e la via di Verdi al "grand'opéra"*, in: *I Lombardi alla prima Crociata*, Teatro Comunale di Bologna, Stagione 1993/94, Nuova Alfa Editrice, 1994.
- DE LOLLIS C., *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*, in: *Scrittori d'Italia*, a cura di G.Contini e V.Santoli, Milano-Napoli, 1968.
- DESTRO A. - FILIPPI P.M. (a cura di) *La cultura tedesca in Italia 1750-1850*. Biblioteca del Dipartimento di lingue e Letterature straniere moderne dell'Università degli Studi di Bologna, Patron, Bologna, 1995.
- DE VAN G., *Verdi, un teatro in musica*, La Nuova Italia, Firenze, 1994.
- DI ASCOLI A., *Quartetto milanese Ottocentesco*, Archivi edizioni, Roma, 1974.
- Dizionario dell'opera* (a cura di Piero Gelli), Baldini & Castoldi, Milano, 1996.
- DONA' M., *Verdi e il romanticismo tedesco*, in: "Atti del II Congresso Internazionale di Studi Verdiani", Parma, 1971.
- DUPRE' G., *Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici*, Le Monnier, Firenze, 1899, 9a impressione.
- EMERT G.B., *Due autografi inediti di Giuseppe Verdi*, in: "Trentino", giugno 1941.
- FÄHNRIICH H., *Schillers Musikalität und Musikanschauung*, Hildesheim, Gerstenberg, 1977.
- FANIZZA F., *Nota bibliografica alla produzione letteraria di Andrea Maffei*, in: *L'Ottocento di Andrea Maffei*, Museo Civico, Riva del Garda, 1987.
- FARINA R., (a cura di), *Dizionario biografico delle donne lombarde*, Baldini & Castoldi, Milano, 1995.
- FASOLA C., *Bibliografia schilleriana*, in: "Rivista mensile di letteratura tedesca", II, 4-5, 1908.
- FILIPPI P.M., *Andrea Maffei e Franz Grillparzer*, in: AA.VV., *L'Ottocento di Andrea Maffei*, Museo Civico, Riva del Garda, 1987.
- FILIPPI P.M., *Vita dell'abate Giuseppe Maffei*, in: "Judicaria", Tione (Trento), 6, 1987.
- FOCHER A., *Franz Grillparzer poeta musicologo*, in: "Nuova Rivista Musicale Italiana", 1-4, 1997.
- FOLETTTO A., *Poeta "assai distinto"; librettista dilettante?*, in: AA.VV., *L'Ottocento di Andrea Maffei*, Museo Civico, Riva del Garda, 1987.
- FRANCESCHINI M., *Giosué De Gregori: un musicista di provincia*, in: AA.VV., *Dentro la musica... Itinerari alla scoperta del Fondo "Silvio Pozzini" della Biblioteca Civica di Riva del Garda*, Comune e Biblioteca di Riva del Garda, 1993.
- GALANTI F., *Glorie Trentine: Andrea Maffei. Ricordi*, Rovereto, 1909.
- GAR T., *Saggio sull'odierna letteratura tedesca*, in: "L'Indicatore Lombardo", Milano, 1834.
- GARIBALDI L.A., *Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi*, Treves, Milano, 1931.

- GATTI C., *Verdi*, Alpes, Milano, 1931; nuova ed.riv.Mondadori, 1951; I ed. "Le Scie", 1981.
- GAZZOLETTI A., *Memorie della vita e degli studi di Paride Zaiotti*, in: P.Zajotti, *Della letteratura giovanile*, I.Papsch & C., Trieste, 1844.
- GAZZOLETTI A., SIGHELE S., *Necrologia di Paride Zaiotti*, in: "Osservatore Triestino", Trieste, 14 gennaio 1844.
- GERHARTZ L.K., *Verdi und Schiller*, in: "Bollettino dell'Istituto di Studi verdiani", II, 6, 1966.
- GERHARTZ L.K., *Die Auseinandersetzungen des Jungen Giuseppe verdi mit dem literarischen Drama*, Verlag Merseburger, Berlin, 1968.
- GHISLANZONI A., *La casa di Verdi a Sant'Agata*, in: "Gazzetta musicale di Milano", XXIII, 30, 26 luglio 1868.
- GIANETTI A., *Trentaquattro anni di cronistoria milanese*, vol.I (1825-1838), Cogliati, Milano, 1903.
- GIGLI G., *Balzac in Italia*, Treves, Milano, 1920.
- GIUSTI G., *Epistolario*, Le Monnier, Firenze, 1885.
- GOLDIN D., *Il Mætheth verdiano: genesi e caratteri di un libretto*, in *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1985.
- GORFER A., *Le Valli del Trentino. Trentino occidentale*, Manfrini, Calliano, 1975.
- GRAZIOLI M., *Andrea Maffei e il bassorilievo di Giovanni Dupré*, in: "Judicaria", V, Tione (Trento), 1987.
- GRILLPARZER F., *Sämtliche Werke*, Carl Hanser, München, 1965, 4 voll.
- Guida della Città di Riva e de' suoi dintorni*, tip. Benuzzi, Salò, 1875.
- GUIDINI A., *Vincenzo Vela*, tip. Prov. F.Ostinelli di C.A., Como, 1893.
- HANSLICK E., *Grillparzer und die Musik* (1880), in: *Aus meinem Leben*, Kassel, 1987.
- HAYEZ F., *Le mie memorie*, Milano, 1890. Nuova edizione a cura di F.Mazzocca, Vicenza, 1995.
- HORLOCH G., *L'opera letteraria di Salomone Gessner e la sua fortuna in Italia*, Castiglione Fiorentino, 1906.
- IMBRIANI V., *Fame usurpate*, quattro studi di Vittorio Imbriani, Stab.Tip.Trani, Napoli, 1877.
- INCISA L.- TRIVULZIO A., *Cristina di Belgioioso*, Rusconi, Milano, 1984.
- JARRO (PICCINI G.), *Memorie d'un impresario fiorentino*, Firenze 1892.
- JARRO (PICCINI G.), *Storia aneddotica dei teatri fiorentini*, Bemporad, Firenze, 1912.
- KOSTKA E., *Schiller in Italy. Schiller's reception in Italy: 19th and 20th centuries*, Peter Lang Publishing, Inc., New York, 1997.
- LAVAGETTO M., *Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi*, Garzanti, Milano, 1979.
- Le riunioni degli Scienziati italiani prima delle guerre dell'indipendenza*, Città di Castello, 1922.
- LESSONA M., *Volere è potere*, Barbera, Firenze, 1869.
- Lettere di vari personaggi a Ottavio Tasca*, in: "Bergomum", XXV, 2, 1941.
- LOÈVE-VEIMARS F.A., *Storia della letteratura alemanna*, traduzione di Antonio Piazza, Bettoni, Brescia, 1829.
- LUNELLI R., *Spunti musicali nel risorgimento trentino*, in: "Atti del 1° Convegno Storico Trentino", Manfrini, Calliano, 1955.
- LUZIO A., *Garibaldi Cavour Verdi*, Bocca, Torino, 1924.
- LUZIO A., *Profili biografici e bozzetti storici*, Cogliati, Milano, 1927.
- LUZIO A.(a cura di), *Carteggi verdiani*, Roma, 1935-1947, 4 voll.
- LUZIO A.- CESARI G., *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano, 1913.
- MAFFEI A., *Della vita e degli scritti di Giunio Bazzoni*, in: Bazzoni G., *Poesie* (edite a cura dei nipoti), Tip.Galli e Raimondi di G.Martinelli, 1897.
- MAFFEI G., *Storia della Letteratura Italiana*, Società Tipografica dei Classici Italiani, Milano, 1825 (altre ed.Firenze, 1853 e 1880, Torino, 1881, Milano, 1887).
- MARCAZZAN M., *Giovita Scalvini collaboratore della "Biblioteca Italiana"*, in: "Aevum", gennaio- giugno 1949.
- MARCHESI G., *Verdi*, UTET, Torino, 1970.
- MARRI TONELLI M., *Andrea Maffei e Giuseppe Verdi*, in: "Il Sommolago", 1 e 3 (1985), 1,2,3 (1986), 1 (1987), Arco (Trento).
- MARRI TONELLI M., *Andrea Maffei, il traduttore dell'Ottocento*, in: Tonelli A. - Marri Tonelli M. - Carloni S., *Goethe: il viaggio in Italia e i grandi traduttori del Garda trentino*, Biblioteca gardesana di cultura europea, Torino, 1986.
- MARRI TONELLI M., *Il prestigio dell'uomo di cultura*, in: AA.VV., *L'Ottocento di Andrea Maffei*, Museo Civico, Riva del Garda, 1987.
- MARRI TONELLI M., *Andrea Maffei. Note biografiche*, in: AA.VV., *L'Ottocento di Andrea Maffei*, Museo Civico, Riva del Garda, 1987.
- MARRI TONELLI M., *Gli itinerari del mutamento*, postfazione a *Guida della Città di Riva e de' suoi dintorni*, Tip.Benuzzi & C., Salò, 1875. Riproduzione anastatica nella collana "Percorsi Gardesani", Edizioni Il Sommolago, Arco (Trento), 1993.
- MASCAGNI P., *Verdi (ricordi personali)*, in: "La Lettura", XXX, 1, Milano, 1931.

- MASCAGNI P., *Epistolario*, vol.I, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1996.
- MASSARANI T., *Studi di letteratura e d'arte*, Firenze, 1873.
- MAZZINI G., *Filosofia della Musica*, in: G.Mazzini, *Opere scelte*, Cremonese, Roma, 1957.
- MAZZOCCA F., *Hayez a Palazzo Reale: la sala delle cariatidi e la politica artistica asburgica*, in: *Hayez* (a cura di Maria Cristina Gozzoli e Fernando Mazzocca), Electa, Milano, 1983.
- MAZZOCCA F., *Maffei consulente iconografico e mediatore: il sodalizio con Hayez*, in: AA.VV., *L'Ottocento di Andrea Maffei*, Museo Civico, Riva del Garda, 1987.
- MAZZOCCA F., *Maffei per il confronto tra arte italiana e arte tedesca*, in: AA.VV., *L'Ottocento di Andrea Maffei*, Museo Civico, Riva del Garda, 1987.
- MAZZOCCA F., (a cura di), *Hayez. Dal mito al bacio*, Marsilio, Venezia, 1998.
- MAZZOCCA F., *Hayez*, in: "Arte Dossier", Giunti, Firenze, sett. 1998.
- MAZZONI G., *L'Ottocento*, Vallardi, Milano, 1913.
- MAZZUCCHETTI L., *Schiller in Italia*, Hoepli, Milano, 1913.
- MEDICI M.-CONATI M. (a cura di), *Carteggio Verdi-Boito*, Istituto di Studi Verdiani, Parma, 1978.
- MILA M., *Giuseppe Verdi*, Laterza, Bari, 1958.
- MILA M., *La giovinezza di Verdi*, ERI, Torino, 1974.
- MIOLI P.(a cura di), *Verdi. Tutti i libretti d'opera*, Newton, Roma, 1996.
- MIOLI P., *Il Teatro di Verdi. La vita, le opere, gli interpreti*, BUR, Milano, 1997.
- MITTNER L., *Storia della letteratura tedesca*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1984.
- MOLMENTI G.P., *Andrea Maffei*, in: *Nuove impressioni letterarie*, Milano, 1875.
- MONALDI G., *Giuseppe Verdi (1839-1898)*, Bocca, Torino, 1899.
- MONALDI G., *Le opere di Giuseppe Verdi al Teatro della Scala*, Ricordi, Milano, 1915.
- MONGERI G., *Mauro Conconi pittore 1815-1860*, Milano, 1861.
- MONTI A., *Una passione romantica dell'Ottocento*, Garzanti, Milano, 1940.
- MONTI V., *Epistolario*, raccolto, ordinato e annotato da A.Bertoldi, Firenze, 1928-1931.
- MUONI G., *La fama di Byron e il byronismo in Italia*, Milano, 1903.
- Necrologio del baron Carlo Giusto de Torresani*, in: "Messaggere Tirolese", 21 agosto 1852.
- NENCIONI E., *Andrea Maffei*, in: *Saggi critici di letteratura italiana*, Le Monnier, Firenze, 1898.
- NICCOLINI G.B., *Opere edite e inedite*, a cura di C.Gargioli, Milano, 1868-1880, 10 voll.
- NOSKE F., *Schiller e la genesi del "Macbeth" verdiano*, in: "Nuova Rivista Musicale Italiana", X, 1976.
- OBERDORFER A., *Giuseppe Verdi: autobiografia dalle lettere*, Rizzoli, Milano, 1951. Nuova edizione, interamente riveduta con annotazioni e aggiunte di Marcello Conati, BUR, Milano, 1981.
- OLMO C., *Lettere del poeta trentino Andrea Maffei*, in: "Nuova Antologia", luglio-agosto 1916.
- ONGARI P., *Storia del diritto di famiglia in Italia*, Bologna, 1974.
- ORADINI C., *Ambiti della cultura romantica in Trentino*, in: AA.VV., *L'Ottocento di Andrea Maffei*, Museo Civico, Riva del Garda, 1987.
- OREL A., *Goethe e l'opera italiana*, in: "Rivista di letterature moderne", 1, 1950.
- ORIOLE G., *Teorici e critici romantici*, in: *Storia della letteratura italiana*, vol.VII, Garzanti, Milano, 1976.
- OSBORNE C., *Tutte le opere di Verdi. Guida critica*, Mursia, Milano, 1975.
- PALAZZOLO M.I., *I salotti di cultura nell'Italia dell'Ottocento. Scene e modelli*, Angeli, Milano, 1985.
- PASCOLATO A., *Opere scelte di Antonio Somma*, Antonelli, Venezia, 1868.
- PASCOLATO A., *Re Lear e Un ballo in maschera. Lettere di Giuseppe Verdi ad Antonio Somma*, Lapi, Città di Castello, 1902.
- PASQUINELLI A., *Francesco e Giovannina Lucca editori musicali a Milano*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di lettere e filosofia, anno accad. 1980-81.
- PASQUINELLI A., *Contributo per la storia di Casa Lucca*, in: "Nuova Rivista Musicale Italiana", IV, 1982.
- PASSAMANI B., *Le Ville de Lutti di Riva e Campo*, in: *Ville del Trentino*, Monauni, Trento, 1965.
- PEDROTTI P., *Il conte Matteo Thunn*, in: "Il Trentino", Trento, 1935.
- PEDROTTI P., *Tre lettere inedite di Giuseppe Verdi*, in: "Studi Trentini di Scienze Storiche", 1, 1952.
- PERINI A., *Statistica del Trentino*, Trento, 1852.
- PESCI U., *Firenze capitale (1865-1870)*, Bemporad, Firenze, 1904.
- PETROBELLI P., *L'esperienza teatrale verdiana e la sua proiezione sulla scena*, in: AA.VV., *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, Atti del Congresso internazionale di studi, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma, 1996.

- PETROBONI CANCARINI M., *Camillo Ugoni letterato e patriota bresciano*, Sugarco, Milano, 1976, 3 voll.
- PIAVE F.M., *Natale Schiavoni incisore e pittore*, articolo di giornale senza indicazione di testata e di data, Biblioteca civica di Verona.
- PIERI M., *Viaggio da Verdi. Discorso di un italianista intorno all'opera romantica*, La Pilotta, Parma, 1977.
- PIZZAGALLI D., *L'amica*, Mondadori, Milano, 1997.
- PORTINARI F., *Pari siamo! Io ho la lingua egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, EDT/Musica, Torino, 1981.
- POUGIN A., *Giuseppe Verdi. Vita aneddotica*, con note ed aggiunte di Folchetto, Ricordi, Milano, 1881.
- PAZ M., *Storia della letteratura inglese*, Sansoni, Firenze, 1965.
- QUARTI G.A., *Francesco Maria Piave poeta melodrammatico*, in: "Rivista Italiana del Dramma", a.III, vol.I, n.3, Roma, 1939.
- REGLI F., *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc.ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Dalmazzo, Torino, 1860.
- RICATTI B., *Antonio Caregaro Negrin. Un architetto vicentino tra eclettismo e liberty*, Padova, 1980.
- RICCADONNA G., *Andrea Maffei: la sfortuna del classicismo e del cosmopolitismo*, in: "Uomo, Città, Territorio", XI, Trento, 1986.
- RICCADONNA G., *Un grande traduttore "mediatore" della cultura europea*, in: "Il Trentino", a.XXIII, n.122, Trento, 1986.
- RICCADONNA G., *Il poeta "libertario"*, in: AA.VV., *L'Ottocento di Andrea Maffei*, Museo Civico, Riva del Garda, 1987.
- RICCADONNA G., *L'editoria della nuova Italia*, in: AA.VV., *L'Ottocento di Andrea Maffei*, Museo Civico, Riva del Garda, 1987.
- ROLANDI U., *Libretti e librettisti verdiani dal punto di vista storico-bibliografico*, Roma, 1941.
- ROLANDI U., *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1953.
- ROMANI F., *Critica letteraria di Felice Romani*, vol.II, Torino, 1883.
- RUSI M.(a cura di), *Carteggio inedito Maffei-Zanella*, Editoriale Programma, Padova, 1990.
- SANTI P., *Etica verdiana ed etica schilleriana*, in: "Atti del II Congresso Internazionale di Studi Verdiani", Parma, 1971.
- SANTOLI V., *La letteratura tedesca moderna*, Sansoni, Accademia, Firenze, 1971.
- SARACINO E. (a cura di), *Tutti i libretti di Donizetti*, Garzanti, Milano, 1993.
- SAVARESE N., *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Laterza, Roma- Bari, 1995.
- SCAGLIA R., *La Marini e Andrea Maffei*, in: *Virginia Marini*, Bracale, Milnao, 1928.
- SCHLEGEL A.W., *Corso di letteratura drammatica*. Traduzione italiana con note di G.Gherardini, Giusti, Milano, 1817.
- SCHLEGEL F., *Storia della letteratura antica e moderna*. Traduzione di F.Ambrosoli, Stamperia de' Classici Italiani, Milano, 1828.
- SCOLARI A., *Anna da Schio Serego Alighieri e il romanticismo patriottico a Verona*, Ed."Vita Veronese", Verona, 1952.
- SEGATA G., *Un salotto a Campomaggiore nelle Giudicarie*, in: "Il Trentino", III, 3, 1927.
- SERNAGIOTTO L., *Natale e Felice Schiavoni. Vita, opere, tempi*, Tip.Longo, Venezia, 1881.
- SHEEAN V., *Verdi*, Accademia, Milano, 1976.
- SOLITRO G., *Un poeta inedito del Risorgimento (Giunio Bazzone)*, in "Atti e Memorie della R.a Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova, XXXVIII, 1922.
- SPINAZZOLA V., *La poesia romantico-risorgimentale*, in: *Storia della letteratura italiana*, vol.VII, Garzanti, Milano, 1976.
- STAËL-HOLSTEIN G. (de), *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni*, in: "Biblioteca Italiana", I, 1, gennaio 1816.
- Storia dell'opera*, diretta da A.Basso, UTET, 1977, 6 voll.
- TOMMASI C. (a cura di), *Massimo d'Azeglio a suo genero Matteo Ricci. Corrispondenza inedita pubblicata e annotata da Camillo Tommasi. Con l'aggiunta di una lettera di Andrea Maffei*, Carrara, Milano, 1904.
- TONELLI A., *Ai confini della Mitteleuropa. Il Sanatorium von Hartungen di Riva del Garda. Dai fratelli Mann a Kafka gli ospiti della cultura europea*, Museo Civico-Biblioteca Civica di Riva del Garda, 1995.
- TOYE F., *Giuseppe Verdi*, Longanesi, Milano, 1951.
- TOYE F., *Rossini*, Accademia, 1976.
- TURCHI R., *Paride Zajotti e la "Biblioteca Italiana"*, Liviana, Padova, 1974.
- TURCHI R.(a cura di), *Giuseppe Acerbi- Paride Zajotti. Carteggio*, Sugarco, Milano, 1976.
- UGONI C., *Della letteratura italiana della seconda metà del secolo XVIII*, Bettoni, Brescia, 1820-22 e 1855-58.
- UNFER LUKOSCHIK R., *"Attila" di Zacharias Werner e il libretto per Verdi*, relazione tenuta al Convegno Internazionale su *Verdi e la letteratura tedesca*, Venezia, 20 novembre 1997.

- VANNUCCI A.(a cura di), *Ricordi della vita e delle opere di Giovan Battista Niccolini*, Firenze, 1866, 2 voll.
- VENTURA E., *Jacopo Cabianca. I suoi amici, il suo tempo*, Vianello, Treviso, 1907.
- VENTURA E., *Due amici poeti (Andrea Maffei e Jacopo Cabianca)*, in: "Alba Trentina", 3,1919.
- Verdi e la Fenice*, La Fenice, Venezia, 1951.
- VIALE FERRERO M., "Servire il dramma". *Le idee di Verdi sulla scenografia*, in: AA.VV., *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, Atti del Congresso internazionale di studi, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma, 1996.
- VIANELLO N., *La Tipografia di Alvisopoli e gli Annali delle sue pubblicazioni*, Olschki, Firenze, 1967.
- VIDACOVICH N.(Aa cura di), *Vincenzo Monti e Paride Zajotti. 108 lettere di Vincenzo Monti, Costanza Monti Perticari, Cesare Monti ecc. ed altri documenti inediti*, Cogliati, Milano, (s.d.).
- VILLA V.U. *La Villetta Di Negro a Genova*, in: "Corriere della Sera", 28 ottobre 1909.
- VINCENTI L., *Franz Grillparzer e i suoi drammi*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1958.
- VISCONTI A., *Una stamperia milanese (sec.XVIII- sec.XX)*, coi tipi e a cura della Ditta tip.Ed.Libri. L.di G.Pirola, Milano, 1928.
- VISCONTI-VENOSTA G., *Ricordi di gioventù. Cose vedute e sapute. 1847-1860*, Cogliati, Milano, 1904.
- WALKER F., *Giuseppe Montanelli e il libretto del "Simon Boccanegra"*, in: "Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani", I, 3, Parma, 1960.
- WALKER F., *L'uomo Verdi*, Mursia, Milano, 1964.
- WEAVER W., *Verdi. Immagini e documenti*, scelti e commentati da William Weaver, Becocchi, Firenze, 1980.
- ZANELLA G., *Paralleli letterari*, Verona, 1885.
- ZANASI R., *Giovita Scalvini e il romanticismo europeo*, in: "Giornale storico della letteratura italiana", LXXIX; 1962.
- ZAVADINI G., *Donizetti. Vita Musiche Epistolario*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1948.
- ZIEGER A., *Giuseppe Montanelli nel Trentino. 1848*, in: "Atti della Accademia Roveretana degli Agiati", serie IV, vol.XIV, Rovereto, 1940.
- ZZ., *Un inno quarantottesco e alcune lettere di Andrea Maffei*, in: "Rassegna Nazionale", CLXXXVII, 1912.

Indice dei Nomi

- Abbiati, Franco, 36, 37, 47, 56, 59, 61, 64, 67, 69, 71, 77, 78, 79, 93,
 96, 97, 100, 116, 117, 118, 119, 120, 123, 124, 126, 140, 144,
 145, 146, 168, 170, 200, 206, 210, 212, 213.
 Agosti, Giacomo, 100.
 Aggrati, 189.
 Ala Ponzoni, Filippo, 78.
 Alberti, Annibale, 25, 43, 121.
 Alberti, Giuseppe, 110.
 Alberto di Sassonia-Coburgo, 186.
 Aleardi, Alcardo, 132, 195.
 Alfero, Giovan Battista, 135.
 Alfieri, Vittorio, 77.
 Alighieri, Dante, 26, 29, 155, 162, 163.
 Allegri, Mario, 30, 62, 134.
 Ambrosoli, Francesco, 54, 89, 95.
 Amerling, Friedrich von, 106, 107.
 Anacreonte, 26, 98, 214.
 Appiani, Giuseppina, 64, 67, 68, 84, 112, 119, 196.
 Arici, Cesare, 35.
 Aristide, 185.
 Arco, conti d', 59.
 Arrivabene, Opprandino, 25, 38, 43, 47, 52, 54, 79, 108, 111, 112,
 121, 191.
 Armani, Basilio, 207.
 Ashbrook, W., 94.
 Auber, Daniel, 98.
 Azeglio, Massimo d', 54.

 Badiali, 102.
 Baker, E., 118, 140, 151, 170.
 Baldacci, Luigi, 15, 140, 150.
 Baldini, Gabriele, 140, 143, 166, 177, 180.
 Balestra, Luigi, 47.
 Ballola, G., 150.
 Balzac, Honoré de, 52, 55, 128.
 Bancalari, Domenico, 60, 63, 64.
 Bandello, Matteo, 158.
 Barbarigo, famiglia, 63.
 Barbiano di Belgiojoso, Luigi, 189.
 Barbiera, Raffaello, 14, 20, 25, 26, 32, 33, 35, 36, 37, 52, 53, 54, 77,
 84, 115, 116, 119, 125, 127, 128, 129, 130, 142, 187.
 Barbieri Nini, Marianna, 124, 145, 160, 161, 164, 172.
 Barblan, Guglielmo, 35, 71.
 Barbò, famiglia, 36.
 Bardari, Giuseppe, 94.
 Barezzi, Antonio, 39, 44, 67, 69, 70, 71, 72, 79, 84, 86, 97, 100, 105,
 108, 111, 115, 116, 123, 124, 138, 139, 147, 153, 164, 167,
 172, 185, 188.
 Barezzi, famiglia, 174.
 Barezzi, Giovannino, 67, 68, 78.
 Barezzi, Margherita, 39, 43, 45.
 Bargnani, Rosa, 34.
 Bartoccini, S., 71.
 Bartolini, Lorenzo, 153.
 Basevi, Abramo, 165, 185.
 Bassi, Calisto, 59.
 Basso, Alberto, 150.
 Battaglia, Giacinto, 25, 54.
 Batthyany, Giuseppe, 33.
 Bazzini, Antonio, 102, 203.
 Bazzoni, Giunio, 141, 142.
 Beer, Jacob, vedi Meyerbeer.
 Beer, Michael, 213.
 Beethoven, Ludwig von, 135.
 Belcredi, medico, 112, 113, 123.
 Belgiojoso, Antonio, 33, 72, 194.
 Belgiojoso, Carlo, 33.
 Belgiojoso, Cristina, 33, 54, 193, 194.
 Belgiojoso, Emilio, 33.
 Belgiojoso, famiglia, 33, 34, 36, 53, 54.
 Belgiojoso, Pompeo, 33.
 Bellaigue, Camille, 143.
 Bellini, Vincenzo, 32, 36, 37, 45, 51, 106, 108, 109, 113, 191.
 Bellosio, Carlo, 32.
 Bellotti, Felice, 54, 152.
 Bellotti-Bon, Luigi, 182, 188.
 Bellotti-Bon, compagnia teatrale, 182.
 Beltrami, giornalista, 167, 168.
 Beltrani, Vito, 35.
 Benvenuti, Edoardo, 26, 91, 134, 136, 194, 200, 205.
 Berchet, Giovanni, 29.
 Berengo, Marino, 47, 86, 91.
 Bermani, B., 44.
 Bertanza, Cesare, 215.
 Bertini, Giuseppe, 17, 206.
 Bertolotti, 103.
 Bertolotti, Davide, 63, 82.
 Betteloni, Cesare, 29.
 Bettoni, Nicolò, 54, 82, 105.
 Bianchini, G., 69.
 Bisi, Fulvia, 34.
 Boito, Arrigo, 136, 141, 214, 215.
 Boito, Camillo, 17.
 Bolza, Giovan Battista, 134.
 Bonaparte, Luigi, principe, 186.
 Bonaparte, Napoleone I, 50.
 Bonaparte, Napoleone III, 199.
 Bonaventura, A., 164.

- Borrelli, Pasquale, 109.
 Borromeo, Renato, 33, 43, 193.
 Borromeo, V., 41.
 Borsieri, Pietro, 29, 41.
 Botta, Carlo, 109, 210.
 Branca, Cirilla, 34, 60.
 Branca, Luigia, 34.
 Branca, Paolo, 34.
 Branca, salotto, 34, 35, 98.
 Branca Romani, Emilia, 34, 35.
 Brenna, Guglielmo, 61, 62, 63, 64, 67.
 Brocchetti, Maddalena, 26.
 Brofferio, Angelo, 54, 125.
 Brol, Enrico, 64, 71, 117, 128, 155, 190, 195, 201, 202, 216.
 Budden, Julian, 58, 162, 167, 182.
 Bulwer Lytton, Edward, 62, 153.
 Byron, George Gordon, 17, 22, 30, 31, 33, 48, 61, 63, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 84, 91, 120, 134, 141, 153, 155, 156, 158, 169, 170, 171, 180, 206, 211, 212, 214.
 Cabianca, Jacopo, 19, 39, 52, 72, 76, 77, 78, 80, 112, 132, 133, 155, 174, 178, 179, 196, 200, 201, 204, 215.
 Cagli, Bruno, 42.
 Calderon de la Barca, Pedro, 135, 157, 158, 159.
 Calliari, Giuseppe, 39.
 Calvi, Gottardo, 54.
 Cambiaggio, Carlo, 195.
 Cambiasi, Isidoro, 60.
 Cammarano, Salvatore, 60, 69, 93, 101, 105, 110, 112, 136, 161, 191, 192, 200, 212.
 Canadelli, Carlo, 86.
 Canova, Antonio, 110.
 Canti, Giovanni, 43.
 Cantù, Cesare, 29, 63, 79, 82, 95, 109.
 Capecelatro, Vincenzo, 179, 192, 196.
 Caponi, Jacopo, vedi Folchetto.
 Capponi, Gino, 152, 154.
 Carcano, Giulio, 25, 33, 35, 49, 52, 54, 56, 61, 62, 74, 75, 84, 112, 113, 120, 129, 131, 136, 141, 143, 145, 152, 156, 163, 164, 168, 179, 192, 195, 196, 201.
 Carcano, salotto, 34.
 Carlini, Antonio, 59, 110, 215.
 Carloni, Saveria, 26.
 Carminati, Pietro Bortolo, 129.
 Carotti, Giulio, 33.
 Carpani, Giovanni, 179.
 Carrara, Attilio, 95.
 Carrer, Luigi, 35, 52, 59, 63, 69, 109, 201.
 Casati, Gabrio, 188, 193.
 Castiglia, 41.
 Cattaneo, Carlo, 54, 88, 194.
 Cavour, Camillo Benso, 25, 199, 208.
 Ceccuti, Cosimo, 152.
 Cefanini, F., 179.
 Cernuschi, Enrico, 189.
 Cesari, Antonio, 206.
 Cesari, Gaetano, 53, 59, 67, 74, 84, 98, 100, 105, 109, 114, 123, 125, 133, 135, 136, 139, 147, 160, 161, 164, 166, 168, 170, 171, 173, 175, 177, 196, 211.
 Cetti Marinoni, Bianca, 91.
 Chamisso, Adalbert von, 134.
 Chateaubriand, René de, 54, 86, 158, 159.
 Checchi, Eugenio, 20, 29, 51, 147, 161, 213.
 Cheghai, Andrea, 167.
 Chiminelli, P., 49.
 Ciapparelli, Pier Luigi, 100.
 Ciseri, Antonio, 98.
 Cisotti, Virginia, 92, 96, 162, 184.
 Coccia, Carlo, 35.
 Colò, Giovan Battista de, 113, 119, 202.
 Cometti, 168.
 Cominazzi, Pietro, 203.
 Conati, Marcello, 44, 47, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 69, 72, 86, 100, 101, 103, 106, 118, 119, 120, 135, 141, 145, 156, 160, 170, 214.
 Conconi, Mauro, 197.
 Confalonieri, Federico, 41.
 Contarini, Lucrezia, 82.
 Conti, Carlo, 32.
 Coppola, Pietro Antonio, 35, 39, 43.
 Correnti, Cesare, 52, 54, 61, 188, 189, 195, 207, 208.
 Corsini, Umberto, 195.
 Cortesi, Antonio, 43, 49.
 Costa, Paolo, 26.
 Costantini, Natale, 100.
 Crescini, Giacomo, 181, 182.
 Croce, Benedetto, 204.
 D'Adda, Carlo, 68.
 D'Adda, Giovanni, 68.
 Dal Lago, Gerolamo, 195.
 Dall'Ongaro, Francesco, 35, 102.
 Dandolo, Emilio, 47, 189.
 Dandolo, Enrico, 47, 189.
 Dandolo, Maria, 47.
 Dandolo, salotto, 34.
 Dandolo, Tullio, 47.
 David, Félicien, 98, 106.
 David, Jacques-Louis, 159.

- De Cristoforis, Carlo, 189.
 Degrada, Francesco, 23, 140, 150, 173.
 De Gregori, Giosuè, 215.
 De Gubernatis, Angelo, 31, 41, 88, 89, 132, 136.
 Della Peruta, Franco, 107, 188.
 Della Seta, Fabrizio, 59.
 De Lugo, Ferdinando, 55, 119.
 Demaldé, Giuseppe, 97, 105.
 Dennery, Adolphe, 158.
 Depanis, Giuseppe, 214.
 De Stefano, G., 141.
 Destro, Alberto, 28.
 Di Ascoli, A., 64, 119, 121, 138, 144, 151, 163, 164.
 Di Negro, Giancarlo, 110.
 Domenichino, vedi Zampieri Domenico.
 Donizetti, Gaetano, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 51, 55, 60, 64, 69, 79, 86, 92, 94, 105, 106, 109, 113, 135.
 Doré, Gustave, 205.
 Doria, Ambrogio, 193.
 Doria, Giacomo, 193.
 Doria, Teresa, 190, 193.
 Du Locle, Camille, 93.
 Dumas, Alexandre, padre, 52, 77, 157, 158.
 Dumas, Alexandre, figlio, 157.
 Dupré, Giovanni, 33, 98, 153, 155.
 Durini, Giuseppe, 193.
- Elssler, Fanny, 188.
 Emert, Giulio Benedetto, 115, 208.
 Enrico VIII d'Inghilterra, 62.
 Eschilo, 136.
 Escudier, Léon, 115, 118, 119, 136, 143, 161.
 Escudier, Marie, 106, 107, 108.
 Euripide, 157, 158, 159.
- Faccio, Franco, 214.
 Fähnrich, H., 94.
 Farina, R., 64.
 Fasola, G., 89.
 Fava, Angelo, 47, 54.
 Felici, Lucio, 167.
 Ferdinando I d'Asburgo, 39, 40, 41, 42, 78.
 Fermini, Ambrogio, 202.
 Ferrario, Pompeo, 89, 182.
 Ferrario, Vincenzo, 142.
 Ferretti, Jacopo, 42, 114, 170.
 Fibreno, editore, 91.
 Filippi, Filippo, 210.
 Filippi, Paola Maria, 15, 28, 134.
- Finzi, Giuseppe, 189.
 Firmian, famiglia, 59.
 Flauto, Vincenzo, 69, 105, 123, 172, 174.
 Focher, Artemio, 135, 180.
 Fogliani, 39.
 Folchetto, 32, 38, 58, 167.
 Fontana, Antonio, 89.
 Fontana, famiglia, 168.
 Fontana, Galeazzo, 206.
 Foscari, Francesco, 80, 82.
 Foscari, Jacopo, 79, 80, 82.
 Foscolo, Ugo, 77, 89, 110, 206, 207.
 Fraccaroli, Innocenzo, 159, 193.
 Franceschi, 151.
 Franceschini, Massimo, 215.
 Francesco I d'Asburgo, 39, 40, 41.
 Francesco Giuseppe d'Asburgo, 200.
 Franco, Giacomo, 198.
 Franzoja, Matteo, 105.
 Fraschini, Gaetano, 113, 139, 172, 173.
 Frezzolini Poggi, Erminia, 44, 97.
 Fubini, Mario, 88.
 Fusinato, Arnaldo, 132.
- Galanti, Ferdinando, 25, 29.
 Galletti, stamperia, 163.
 Galli, Enrico, 138.
 Galuppi, 109.
 Gamba, Bartolomeo, 82.
 Gandini, Domenico, 48, 80, 171.
 Gar, Tommaso, 62, 127, 134, 195.
 Garibaldi, Giuseppe, 25, 188.
 Garibaldi, Luigi Agostino, 71, 74, 78, 79, 84, 86, 97, 98, 100, 108, 110, 115, 116, 119, 123, 124, 138, 139, 145, 147, 153, 167, 172, 174, 177, 185, 186, 187.
 Gatti, Carlo, 39, 46, 66, 96, 98, 107, 108, 111, 116, 119, 123, 165, 191, 210.
 Gaysruck, Karl Gaetan, 58, 188.
 Gazzoletti, Antonio, 19, 63, 64, 71, 88, 102, 117, 127, 132, 155, 195, 201, 202, 203, 208, 216.
 Geremia, profeta, 47.
 Gerharzt, Leo Karl, 94, 140.
 Gessner, Salomon, 17, 25, 28, 29.
 Ghislanzoni, Antonio, 131.
 Gianetti, Alessandro, 32, 33, 39.
 Gioberti, Vincenzo, 152.
 Giordani, Pietro, 109, 125.
 Giorgini, Giambattista, 113.
 Giovanna, d'Arco, 96.

- Girodet, A.L., 159.
Giulini, Cesare, 193, 208.
Giusti, Giuseppe, 112, 113, 152, 153, 154, 166, 167.
Goethe, Johann Wolfgang, 15, 17, 20, 26, 29, 30, 48, 102, 131, 134, 179, 180, 204.
Goldin, Daniela, 84, 140, 141, 150.
Gorfer, Aldo, 59, 69.
Gounod, Charles, 98.
Gozzi, Carlo, 30, 89, 136, 216.
Grassini, 34.
Grillparzer, Franz, 17, 134, 135, 157, 158, 180.
Grossi, Tommaso, 25, 54, 56, 62, 84, 86, 91, 113, 129, 167.
Guardi, Francesco, 198.
Guasco, Carlo, 68, 100.
Guerrazzi, Francesco Domenico, 166, 192.
Guerrieri Gonzaga, Anselmo, 131, 195.
Guicciardi, Paolo, 68.
Guidini, A., 199.
Gussalli, Antonio, 125.
Gyrowetz, Adalbert, 45.
Halévy, Jacques-François, 98.
Hanslick, Eduard, 135.
Hartungen von, famiglia, 204.
Haydn, Franz Joseph, 32, 33, 72.
Hayez, Francesco, 17, 33, 34, 40, 41, 49, 55, 56, 57, 61, 64, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 91, 98, 100, 107, 108, 145, 147, 153, 158, 167, 190, 193, 196, 197, 198, 199, 202, 206, 216.
Hayez, cantante, 172.
Heine, Heinrich, 52, 110, 136.
Henry, Louis, 136.
Herder, J.Gottfried, 48.
Horloch, G., 28.
Hubner, Joseph von, 193.
Hugo, Victor, 63, 66, 68, 141, 153, 156, 158, 162, 211.
Iffland, August Wilhelm, 28.
Imbriani, Vittorio, 15.
Incisa, Ludovico, 193.
Incisa della Rocchetta, Alberto, 208.
Isabella di Spagna, 119.
Jarro, 20, 141, 163.
Juva Branca, Matilde, 34.
Kafka, Franz, 204.
Kean, Edmund, 157.
Kleist, Ewald Christian von, 134.
Klopstock, Friedrich Gottlieb, 17, 29, 30, 48, 54, 134.
Kostka, Edmund, 184.
Kotzebue, August, 28.
Lablache, Luigi, 172.
Lambertini, Angiolo, 43.
Lampato, editore, 91.
Lanari, Alessandro, 125, 139, 140, 144, 145, 147, 160, 195.
Lanari, Antonio, 70, 77, 100.
Landi, Salvatore, 163.
Lauzières, Achille de, 192.
Lavigna, Vincenzo, 32, 39.
Le Monnier, Felice, 20, 91, 95, 152, 163, 194, 200, 203, 204, 210, 216.
Lenau, Nikolaus, 134.
Leoni, Michele, 82.
Lessona, Michele, 38, 45.
Lind, Jenny, 173, 177, 186.
Liszt, Franz, 34, 35, 52, 135, 214.
Litta, Antonio, 194.
Litta, famiglia, 36.
Litta, Pompeo, 193.
Litta Modignani, G., 72.
Locatelli, Tommaso, 122, 128.
Lodron, famiglia, 59.
Loève-Weimars, François Adolphe, 39.
Loewe, Sophia, 68, 100, 139, 140, 145.
Lope de Vega, 135, 158.
Loredano, famiglia, 63.
Lucca, Francesco, 98, 100, 120, 123, 135, 144, 170, 171, 172, 173, 177, 186.
Lucca Strazza, Giovanna, 98, 173.
Luccardi, Vincenzo, 121.
Lumley, Benjamin, 118, 120, 123, 138, 144, 172, 173, 174.
Lunelli, Renato, 102.
Lutti, Clara de, 205, 208.
Lutti de, famiglia, 39, 55, 202, 203, 204, 207, 215.
Lutti, Francesca de, 110, 203, 208.
Lutti, Maria de, 208.
Lutti, Vincenzo de, padre, 199.
Lutti, Vincenzo de, figlio, 102, 158, 203, 204, 207, 208, 215.
Luzio, Alessandro, 25, 53, 59, 64, 67, 74, 84, 85, 97, 98, 100, 105, 109, 112, 114, 119, 120, 123, 125, 129, 131, 133, 135, 136, 139, 147, 160, 161, 164, 166, 168, 170, 171, 173, 175, 177, 188, 191, 196, 211.
Maffei Carrara Spinelli, Clara, 14, 17, 25, 32, 35, 36, 37, 52, 53, 54, 55, 64, 66, 75, 77, 84, 110, 112, 113, 116, 117, 119, 120, 121, 127, 128, 129, 130, 136, 138, 143, 151, 162, 172, 174, 177, 187, 196, 211.

- Maffei, Filippo, 26.
 Maffei, Giuseppe, 26, 28, 124, 200.
 Maffei, salotto, 35, 56, 84, 107.
 Maggioni, Stefano Manfredo, 98, 120.
 Mainoni, marchese, 68.
 Malibran, Maria, 36, 39.
 Mameli, Goffredo, 191.
 Manara, Luciano, 68, 154, 187, 188, 189, 195.
 Mandanici, 35.
 Manin, Daniele, 53.
 Mann, fratelli, 204.
 Manzoni, Alessandro, 24, 33, 53, 56, 62, 89, 98, 110, 113, 154, 208, 211.
 Manzoni, famiglia, 54.
 Manzoni, Vittoria, 113.
 Marchesi, Pompeo, 32, 106, 107.
 Marchetti, Prospero, 195.
 Marini, Antonietta, 43.
 Marini, Ignazio, 100.
 Marini, Virginia, 182.
 Mariotti, Tommaso, 82.
 Marri Tonelli, Marta, 26, 29, 36, 91, 204, 205.
 Mascagni, Pietro, 22, 52, 136.
 Mascheroni, Lorenzo, 206.
 Maspero, Paolo, 54, 194.
 Massarani, Tullo, 205.
 Massini, Pietro, 38, 39, 43, 47.
 Mauri, Achille, 47, 52, 54, 194.
 Mazzini, Giuseppe, 36, 41, 47, 102, 169, 191, 194.
 Mazzo, Luigi, 138.
 Mazzocca, Fernando, 17, 33, 40, 48, 79, 100, 107, 199.
 Mazzoni, Marcello, 49, 153.
 Mazzucato, Alberto, 41, 63, 64, 203, 213.
 Mazzucchetti, Lavinia, 91.
 Medici, Caterina de', 33.
 Medici, Mario, 141.
 Mercadante, Saverio, 35, 37, 39, 60, 105, 109, 181, 182, 184.
 Merelli, Bartolomeo, 43, 44, 45, 47, 56, 58, 60, 100, 124, 125.
 Méry, François-Joseph, 93, 191.
 Metastasio, 76, 162.
 Meyerbeer, Jacob, 98, 135, 213, 214.
 Michelangelo, 154.
 Mila, Massimo, 32, 44, 45, 49, 60, 66, 69, 85, 98, 109, 112, 139, 143, 145, 160, 162, 166, 167, 172, 189, 192.
 Milton, John, 17, 89, 205, 206, 211.
 Mioli, Piero, 161, 172.
 Mittner, Ladislao, 135, 153.
 Mocenigo, Alvise, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 67.
 Mocenigo, Alvise, padre, 82.
 Mocenigo Spaur, Clementina, 59, 69.
 Modena, Giacomo, 157.
 Modena, Gustavo, 157, 182.
 Molteni, Giuseppe, 48, 61, 63, 171.
 Monaldi, Gino, 59, 165, 174.
 Mongeri, Giuseppe, 197.
 Montanari, Benassù, 29.
 Montanelli, Giuseppe, 112, 195.
 Montazio, Enrico, 167, 168, 175.
 Monti, Antonio, 36, 157.
 Monti, Vincenzo, 29, 31, 32, 50, 52, 84, 94, 95, 96, 107, 110, 127, 162, 163.
 Moore, Thomas, 17, 31, 48, 49, 88, 89, 131, 166, 167, 206, 211.
 Morelli, Alamanno, 136.
 Moriani, Napoleone, 43, 139.
 Morosini, Emilio, 64, 189.
 Morosini Zeltmer, Emilia, 64, 132, 137, 187.
 Mosconi, Giacomo, 29.
 Mustoxidi, Andrea, 59.
 Muzio, Emanuele, 53, 58, 59, 70, 71, 72, 79, 84, 86, 97, 98, 100, 105, 108, 109, 111, 115, 116, 123, 124, 125, 138, 139, 147, 150, 151, 152, 153, 164, 167, 172, 173, 174, 177, 183, 185, 186, 187, 188.
 Mylius, Enrico, 30.
 Nazareni, pittori, 48.
 Negrin Caregaro, Antonio, 215.
 Negroni Prati, Alessandro, 64.
 Negroni Prati Morosini, Giuseppina, 64, 189.
 Niccolini, Giovan Battista, 50, 61, 89, 109, 123, 151, 152, 153, 154, 163, 168, 181, 210, 212.
 Nicolini, Giuseppe, 29, 42, 82, 84, 141.
 Nini, Alessandro, 35, 60, 113.
 Noske, Fritz, 140.
 Novaro, Michele, 191.
 Oberdorfer, Aldo, 64.
 Olmo, Cesare, 110, 113, 129, 130, 194.
 Omero, 30, 48.
 Ongari, P., 129.
 Oradini, Carlo, 215.
 Orazio, 26.
 Orel, Alfred, 180.
 Osborne, Charles, 50, 98, 136, 185.
 Pacini, Giovanni, 33, 39, 60, 61, 77, 78, 105, 109, 170, 195.
 Pagani, 72.
 Paganini, Niccolò, 135.
 Palazzolo, Maria Jolanda, 51.

- Pallavicino, 41.
 Pannettoni, Carlo, 211.
 Papadopoli, Antonio, 59.
 Papadopoli, famiglia, 128.
 Papadopoli, Teresa, 127.
 Papencordt, Felix, 62.
 Pascolato, Alessandro, 93.
 Pasetti, Francesco, 43, 86.
 Pasini, Ferdinando, 208.
 Pasini, Lodovico, 128.
 Pasquinelli, A., 173.
 Passamani, Bruno, 215.
 Pasta, Giuditta, 32, 33, 34.
 Pedroni, Giacomo, 86.
 Pedrotti, Pietro, 71, 74, 75, 195.
 Pellico, Silvio, 41, 63, 82, 89.
 Pelzet, Maddalena, 89.
 Perini, Agostino, 127, 202.
 Perrone, scenografo, 147.
 Peruzzini, Giovanni, 60, 61, 63, 204.
 Pesci, Ugo, 162.
 Petrobelli, Pierluigi, 108.
 Pezzi, Francesco, 33.
 Pezzi, Giulietta, 36.
 Piatti, Giulio, 154.
 Piave, Francesco Maria, 21, 42, 61, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 77, 78, 79, 80, 82, 84, 93, 97, 100, 103, 104, 105, 112, 115, 118, 119, 120, 123, 135, 139, 140, 143, 144, 147, 150, 151, 160, 167, 168, 170, 174, 175, 182, 191, 192, 201, 202, 209, 210, 211, 212.
 Piazza, Antonio, 21, 38, 39, 43, 44, 47.
 Piccini, Giulio, vedi Jarro.
 Picciotti, 196.
 Pillet, Léon, 120.
 Pindemonte, Ippolito, 29, 110, 206.
 Pineau, Duval, 45.
 Pio IX, 188, 191, 194.
 Pirker, Ladislaus, 29, 31, 48.
 Pirola, Luigi, 19, 32, 61, 91, 117, 152, 155, 180, 192.
 Pirolì, Giuseppe, 64.
 Pizzagalli, Daniela, 64.
 Platen, August von, 89.
 Pock, Giovanni, 48.
 Pomba, editore, 62, 91.
 Poniatowski, Giuseppe, 61.
 Porro, Luigi, 41, 193.
 Portinari, Folco, 179.
 Pougin, Arthur, 32, 58, 167.
 Pozzini, Silvio, 39.
 Prasca, Stefano, 19, 75, 84, 133, 155, 157, 190, 193, 194.
 Prati, Giovanni, 127, 132, 208, 211.
 Puecher, Ignazio, 127.
 Pullé, Giulio, 63, 82.
 Quarti, G.A., 168.
 Racine, Jean, 157, 158, 159.
 Radetzky, Johann J.F.K., 125, 188, 193, 195.
 Ranieri, arciduca, 32, 39.
 Rasori, Giovanni, 89.
 Ratti, incisore, 91.
 Ratti, prevosto, 129.
 Regli, Francesco, 88, 106, 109, 110.
 Reni, Guido, 198.
 Revere, Giuseppe, 77.
 Ricasoli, Bettino, 166, 181.
 Ricatti, B., 215.
 Riccadonna, Graziano, 91, 163.
 Riccardi, Luigi, 91.
 Ricci, Federico, 113, 170.
 Ricci, Matteo, 54.
 Ricciardi Capecelatro, Irene, 192.
 Ricordi, editrice, 98.
 Ricordi, Giovanni, 25, 36, 44, 58, 59, 86, 96, 98, 147, 174, 191.
 Ricordi, Giulio, 32, 38, 45, 98, 214.
 Ricordi, Tito, 147, 150, 168, 213.
 Ripamonti Carpano, Paolo, 25, 52, 86.
 Ristori, Adelaide, 162, 182.
 Rizzi, Giovanni, 33.
 Rolandi, U., 179.
 Romani, Felice, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 44, 45, 47, 60, 71, 74, 98, 109, 174, 183, 205.
 Romani, Pietro, 101, 213.
 Romilli, Bartolomeo, 188.
 Ronconi, Giorgio, 33, 43, 60.
 Rosini, Giovanni, 109.
 Rosmini, Teresa, 116.
 Rossi, Ernesto, 25, 182, 213, 214.
 Rossi, Gaetano, 44.
 Rossi, Lauro, 35, 215.
 Rossini, Gioacchino, 33, 34, 37, 43, 49, 51, 72, 79, 92, 94, 108, 109, 135, 180.
 Rovani, Giuseppe, 107.
 Royer, Alphonse, 59.
 Ruggi, 192.
 Rusconi, Carlo, 82, 140, 141, 150.
 Rusi, Michela, 194.
 Saavedra Pérez, Angel de, 93, 211.

- Sacchero, Giacomo, 113.
 Sacchi, canonico, 154.
 Sacchi, Defendente, 153.
 Sacchi, Giuseppe, 91.
 Sacco, Luigi, 215.
 Salvagnoli, Vincenzo, 152.
 Salvatori, 102.
 Salvi, Lorenzo, 43.
 Sanctis, Francesco de, 91.
 Sanquirico, Alessandro, 145.
 Sanseverino, 93, 113.
 Sant'Angelo, ministro, 113.
 Sartorio, 125.
 Savoia, Carlo Alberto di, 193, 194, 195, 199.
 Savoia, Maria Anna Carolina di, 39, 41.
 Savoia, Vittorio Emanuele I di, 39.
 Savoia, Vittorio Emanuele II di, 39, 193, 199, 210, 212.
 Scalvini, Giovita, 30, 63.
 Schiavoni, Felice, 209.
 Schiavoni, Natale, 153, 209.
 Schieppati, Luigi, 193.
 Schiller, Friedrich, 16, 17, 21, 22, 26, 30, 31, 48, 52, 71, 72, 78, 86,
 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 117, 131, 133, 134, 135, 136,
 140, 141, 152, 157, 158, 162, 169, 172, 173, 177, 180, 181,
 182, 184, 185, 192, 200, 211, 212, 213, 216.
 Schio Serego Alighieri, Anna da, 29.
 Schlegel, August Wilhelm, 48, 136, 142, 158.
 Schlegel, Friedrich, 54, 153.
 Schoenberg, Arnold, 145.
 Schubert, Franz, 135.
 Scolari, A., 29.
 Scott, Walter, 33, 54, 61, 86.
 Scribe, Eugène, 52.
 Selva, Antonio, 68.
 Sernagiotto, L., 209.
 Servi, Giovanni, 48, 98-
 Shakespeare, William, 22, 26, 61, 67, 92, 96, 136, 140, 141, 142,
 143, 150, 156, 158, 159, 161, 164, 167, 168, 180, 216.
 Shaw, Bernard, 185.
 Sheean, Vincent, 150.
 Sighele, Scipione, 127.
 Silvestri, Giovanni, 30, 69.
 Sismondi, Jean-Charles-Léonard Simonde de, 158.
 Solera, Temistocle, 21, 42, 43, 44, 45, 47, 49, 50, 56, 58, 60, 92, 96,
 103, 105, 115, 117, 118, 119, 120, 125, 167, 175.
 Solitro, G., 142.
 Somaglia, Gina della, 64, 65, 120.
 Somma, Antonio, 35, 93, 102, 136, 158, 203, 204.
 Sommariva, Giulio, 68.
 Sorelli, Guido, 134.
 Sormani, Giacomo, 142.
 Spaur, famiglia, 59.
 Spinazzola, Vittorio, 16.
 Stæhl Holstein, A.L.Germaine de, 16, 26, 28, 29, 48, 89, 102, 103,
 121, 158.
 Stella, Antonio Fortunato, 29.
 Stendhal, 159.
 Stieglitz, Enrico, 102.
 Strazza, Giovanni, 98.
 Strepponi, Giuseppina, 43, 98, 156, 163, 175, 186, 187, 200, 208,
 211, 216.
 Superchi, Antonio, 68.
 Susca, 113.
 Tacito, 158.
 Tadolini, Eugenia, 113.
 Taglioni, Maria, 33.
 Tasca, Ottavio, 21, 39.
 Tasso, Torquato, 79, 110.
 Tenca, Carlo, 25, 35, 52, 54, 84, 127, 130, 131, 168, 196, 205.
 Thalberg, Sigismund, 34, 35, 52.
 Thouar, Pietro, 28.
 Thun, famiglia, 59, 182.
 Thun, Matteo, 182, 195.
 Tiepolo, 198.
 Tintoretto, 198.
 Tiziano, 34.
 Toccagni, Luigi, 35, 54, 67, 84, 86, 103, 105, 115, 159, 188, 194.
 Toci, E., 95.
 Tolomei, Bernardo, 68.
 Tomaselli, Albano, 209.
 Tommaseo, Niccolò, 62, 63, 109, 196, 205.
 Tommasi, Camillo, 54.
 Tonelli, Albino, 26, 204.
 Torelli, Achille, 20, 52, 110.
 Torelli, Vincenzo, 108, 109, 110, 111.
 Torresani, Carlo Giusto de, 58, 124, 125.
 Torresani, Leopoldo de, 124.
 Torri, Alessandro, 29.
 Tosi, Emilia, 75.
 Toye, Francis, 34.
 Trapassi, Pietro, vedi Metastasio.
 Treccani, Francesco, 28.
 Trivulzio, Alberica, 193.
 Turina, Giuditta, 36.
 Ugoni, Camillo, 29, 30, 89.
 Uhrmacher, Davide, 182.

- Unfer Lukoschik, Rita, 102.
- Vaccai, Nicola, 39, 42, 76, 86.
- Vaëz, Gustave, 59.
- Valsecchi, 113.
- Vannucci, Atto, 89, 152, 181.
- Varesi, Felice, 139, 140, 145, 147, 160, 172.
- Vela, Vincenzo, 17, 198, 199, 206.
- Ventura, Emilio, 39, 72, 76, 77, 112, 133, 174, 196, 201, 204, 208.
- Venturi, Carolina, 53.
- Venturi, Francesco, 53, 54, 133, 168, 181.
- Verdi, Icilio, 39.
- Verdi, Virginia, 39.
- Verdini, S., 71.
- Verga, Andrea, 138, 189, 194, 208.
- Veronese, Paolo, 209.
- Viale Ferrero, Mercedes, 108.
- Vianello, N., 82.
- Vieusseux, Giampietro, 62, 112.
- Viganò, Salvatore, 103.
- Vigna, Cesare, 93.
- Villa, V.Umberto, 110.
- Vincenti, Leonello, 135.
- Viola, Saulina, 131.
- Virgilio, 30.
- Visconti, Alessandro, 91.
- Visconti, Ermes, 89.
- Visconti Venosta, Emilio, 33, 155, 207.
- Visconti Venosta, Giovanni, 188, 189, 207, 208.
- Vittoria, regina d'Inghilterra, 186.
- Vollo, Giuseppe, 82.
- Voltaire, 19, 94, 95, 105, 112.
- Wagner, Richard, 62, 98, 108, 135.
- Walker, Frank, 84, 111, 191, 195, 216.
- Wellington, duca di, 186.
- Werner, Zacharias, 22, 98, 102, 103, 104, 121, 134, 135.
- Wieland, Christoph Martin, 134.
- Wittelsbach, dinastia, 28.
- Wittelsbach, Elisabetta, 200.
- Wittelsbach, Ludwig I, re di Baviera, 200.
- Wittelsbach, Ludwig II, re di Baviera, 200.
- Wittelsbach, Massimiliano, duca di Baviera, 200.
- Wittelsbach, Massimiliano, re di Baviera, 200.
- Zaccaria, profeta, 47, 50.
- Zajotti, Bice, 128.
- Zajotti, Paride, 29, 95, 127, 128.
- Zajotti, Paride, figlio, 128.
- Zambelli, Pietro, 29.
- Zampieri, Domenico, *detto* Domenichino, 198.
- Zanella, Giacomo, 194, 213.
- Zavadini, G., 36.
- Zieger, Antonio, 195.
- Zingarelli, Nicola, 192.

Indice generale

5	Presentazione di Marina Botteri Ottaviani
7	<i>Dietro le luci della ribalta...</i> di Marcello Conati
13	Introduzione
25	Andrea Maffei “principe dei traduttori”
32	Tra musica e salotti
38	Fino al Nabucco
51	Il successo e le amicizie
71	La Cantata per il Congresso degli Scienziati
78	I due Foscari: un esempio di collaborazione
86	Andrea Maffei mediatore tra Verdi e Schiller
98	“Se hai letto l’Attila di Verner...”
105	A Napoli con l’Alzira
115	La contrastata preparazione dell’Attila
123	Sei mesi (o quasi) di riposo
127	“A momenti presenterò a Maffei le carte...”
132	L’efficacia delle “acque” di Recoaro
138	La scelta del soggetto per Firenze
143	“S.Andrea ha aiutato te e me...”
151	La Firenze del Macbeth
160	Un’opera sperimentale
169	Tra Byron e Schiller
177	“Ho commesso un brutto peccato...”
187	Due strade che si dividono
200	Tra Riva del Garda e Sant’Agata: echi di un’amicizia
217	<i>Bibliografia</i>
225	<i>Indice dei nomi</i>

Finito di stampare
nel mese di novembre 1999 da:
La Grafica srl - Mori (TN)

